

الموسيقى في الحضارة الغربيّة
من عصر اليونانيين حتّى عصر الريسانس (النهضة)

تأليف : بول هنري لانج
ترجمة : د. أحمد حمدى محمود
مراجعة : د. حسين فوزى



المكتبة العربية

الموسيقى في الحضارة الغربية
من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

مؤلف : ريتشارد فايفر

الموسيقى في الحضارة الغربية
من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)

تأليف: بول هنري لانج

ترجمة: د. أحمد حمدي محمود

مراجعة: د. حسين فوزي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٥

الاخراج الفني: البير جرجي

مقدمة المترجم

حالت غيبة استاذي الدكتور حسين فوزي بفرنسا اثناء طبع هذا الكتاب دون قيامه بكتابة مقدمته ، كما اعتاد في الجزعين السابقين .

ولما كان الكتاب قد شارف على الانتهاء بجميع اجزائه ، لذا بادرت بكتابة هذه المقدمة ورأيت الفرصة سانحة للتحدث عن الدور العظيم الذي اضطلع به استاذي اولا - للحصول على موافقة المسؤولين عن نشر هذا السفر العظيم . ثانيا - لمراجعته الدقيقة للنص ، وحرصه على كتابته في أسلوب أدبي بليغ ، يتفوق على الأصل الانجليزي ، الذي كتبه عالم موسيقولوجي مجري - أمريكي بأسلوب لم يرضى عنه الدكتور فوزي . الأديب دائما في كل ما يكتب ، ومهما اختلف الموضوع .

وقد نشر الكتاب وفقا لمخطط متفق عليه بحيث يظهر الجزعان اللذان يهتمان المستمع قبل الجزء الذي يتضمن معلومات تاريخية تفيد القارئ الذي يرغب الاطاحة بتاريخ الموسيقى في جملتها وكذلك الباحث والمتخصص فظهر اولا :

(١٩٨١) الجزء المسمى « من عصر الباروك الى العصر الكلاسيكي » وتلاه الجزء الثاني (١٩٧٤) تحت عنوان « من بيتهوفن الى اوائل القرن العشرين » .

واخيرا يجيء هذا الجزء الأخير تحت عنوان « من اليونانيين الى عصر الرينسانس (النهضة) » . ولن يتعذر على القارئ ترتيب الأجزاء وفقا لترتيبها الزمني الأصلي فالكتاب الأخير هو أول الأجزاء . أما الكتاب الأول في الصدور فبعد الجزء الأوسط منه . وبذلك يكتمل نشر هذا التاريخ العظيم للموسيقى الذي اعتبره النقاد أوفى ما كتب عن تاريخ الموسيقى العالمية . ونأمل أن ينشر في طبعته التالية بترتيبه الأصلي اذا قدر له أن يعاد طبعه .

وتبقى بعد ذلك الموسيقى المعاصرة ، أي ابتداء من الحرب العالمية الاولى ، وقد تجنب المؤلف الحديث عنها . فوفقا للأصول العلمية ، فان هذه الفترة لا تعد تاريخا بالمعنى الصحيح ، وما زال من الصعب الحكم عليها ، لأنها مازالت في دور التكوين . وكم نتمنى أن يقوم أحد أبنائنا باهتمام مهمتنا بترجمة أفضل مراجعها ، أو بتأليف تاريخ جديد كامل للموسيقى يضارع ما كتبه بول هنري لانج .

وفي النهاية ، يسعدني أن أشيد بدور من أيدوا بالقول والفعل نشر هذا الكتاب ، ودللوا كل العقبات التي اعترضت ظهوره ، وفي مقدمتهم الدكتور ثروت عكاشة ، والرحوم يوسف السباعي ، والاستاذة الدكتورة سهير القلماوي . فهم جميعا جديرون بكل تقدير لرعايتهم نشر هذا الكتاب الذي نرجو أن يكون إضافة حقيقية « للمكتبة العربية » ، التي يشرف بالانتساب اليها .

كتبه مترجم الكتاب
(محمود) رشدي

وتلاه الجزء الثاني : ١٩٧٤

عصر الرينسانس (النهضة) : ١٩٨١

من اليونانيين الى العصر الكلاسيكي : ١٩٨١



اتقدم هنا بآيات الشكر والعرفان الى زملائي بقسم الموسيقى في جامعة كوليبيا ، لاهتمامهم الاخرى بهذا الكتاب ومؤازرتهم له ، ولما تكبدوه من مشقة في تقديم العون لمؤلفه . وانا مدين بوجه خاص للدكاترة : اريك هيرتسمان وميرون شافر والمستر ريشارد انجيل ، امناء مكتبة الجامعة ، الذين ابدوا على الدوام استعدادا للمساعدة . واتقدم بالشكر ايضا لهيرتر نورتون والاستاذ موسى هاداس لترجمتهما الامة لأبيات الشعر ، والاستاذ اوستن ايفانس ووليم وينسمور وماير شابيرو ، وايفرارد آيجون ، لنصائحهم الغالية وللمس جرتروود نورمان والدكتور والتر ابسمين لخدماتهما المختلفة ولجلتي الموسيقى الفصلية (وللمستر شيرمر بوجه خاص) وكوليمبيا الفصلية ، لسماحهما بالاقتراس من مقالاتي التي نشرتها هاتان المجلتان ، ولتحف الفن (المتربوليتان) بمدينة نيويورك ، ولدوراند ربول من مدينة نيويورك ، لسماحهما باستنساخ بعض مقتنيائهما ، وللمسز هوارد كاننجهام ، والمسز بريارة لويس والمسز جاستين نيشيه لمساعدتهن في اعداد مخطوطة الكتاب ، ولجميع المنتمين الى « نورتون وشركاه » لما ابدوه من عطف وعدم انقطاعهم عن تقديم العون .

بول هنري لانج

مقدمة

كل حضارة خلاصة جامعة لمحاولات غزو الانسان للحياة . والفن هو قمة علامات هذا الغزو . فهو اسمى « وحدة » استطاع الانسان تحقيقها . على ان روح العصر لا تنعكس على الفنون وحدها ، ولكنها تنعكس على شتى محاولات الانسان من اللاهوت الى الهندسة . ولا يعنى هذا التسليم بوجود روح مطردة للعصر ، يعبر عنها في صورة واحدة لا تتغير ، في اى نوع من انواع الفن ، وتنقل لنا نفس المضمون ونفس المعنى . والأصح اننا نعثر على بغيتنا في جملة معاني الفنون المختلفة . فنحن واذا نظرنا اليها مجتمعة فسوف نرى انها تؤلف ماهية الروح الفنية للعصر .

تعتمد النظرة الفنية وصور التعبير على الزمان والمكان وروح الفنان . ومن واجب المؤرخ الاحاطة بهذه الجوانب التي تفصل بيننا وبين العمل الفني . في الماضي ظن من يكتبون عن الموسيقى انه من المستطاع تفسير ما انجزه الموسيقى بالرجوع الى القوالب التي ارتقى بها ، معتقدين نفس اعتقاد بعض نقاد الفن « بعدم وجود اختلاف من حيث القيمة الفنية بين صور جيدة لخضرة والمادونا مصورة بأتقان » . وبعد أن تذبذب البندول واتجه الى الطرف المقابل ، أصبح ينظر الى كل شيء من الزاوية النفسية والحياة الشخصية . واستبعدت المعايير الجمالية ، واستعين بالنوادر و « التفسيرات » في تقدير العمل الفني ، على ان اى نظرة منصفة تتطلب حتما أحداث موازنة دائمة بين الطريقتين .

كل فنان عظيم جزء من زمانه ، وان كان يعمل ايضا على خلق هذا

« الزمان » لقد قلنا « الزمان » ، غير ان الزمان في ذاته خاو ولا معنى له ، ما لم يدرك من خلال ظاهرة (١) . فالزمان يعبر عنه من خلال الحياة ، والحياة صراع وحركة من خلال زمان . وهكذا فمن غير المستطاع اطلاقا ان ينتج الزمان طرازا واحدا وحسب . وربما ساد فرد من الأفراد جيله ، ولكننا اذا قصرنا اهتمامنا على أية شخصية بارزة واحدة ، فاننا قد نفشل في ادراك أهمية الحقبة بأسرها . واذا عطينا بفحص الأفراد وتتبع تطوراتهم دون مراعاة لوجود غاية أعظم من ذلك ، سيتعرض للخطر فهمنا لتطور أى فن . لقد كان « فاجندر » في العشرين من عمره ، أو يكاد ، عندما مات « جوته » . وكان يوهان سبستيان باخ يكتب وصيته الأخيرة في البوليفونية (٢) ، عندما فتحت الاوبرا الهزلية لبيرجوليزى آفاقا جديدة للموسيقى . وحلق بيتهوفن ، وبلغ في الفن قمة المعمار السمفونى الكلاسيكى عندما كان قيير يستهل رومانتيكية الغابة الالمانية ويوحى بالجو العجيب للقصة الليلية المخيفة . كان بيتهوفن وشوبرت وفيرر يحيون معا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . ولقد اعتدنا الجمع بين بيتهوفن وهایدن وموتسارت ، وتسمية هذا الثلاثى الذى تختلف شخصياته الفنية اختلافا بعيدا « بالمدرسة الفيناوية » . ونحن اذا استبعدنا بيتهوفن جانبا ، يمكننا حينئذ وصف الاثنين الباقيين « بالرومانتيكيين » ، مع مراعاة ان أحدهما مات قبل بيتهوفن بسنة ، والآخر بعده بسنة .

يشترك في صنع كل حقبة من الزمان ثلاثة عناصر : الماضى المحتضر والحاضر المزدهر ، والمستقبل المبشر . ولو اكتفينا بالتركيز على عنصر واحد فاننا لن نهتدى الى غايتنا . وبالرغم من اننا قد نستطيع تحديد خط التقدم من ناحية الصناعة الموسيقية ، الا اننا سنعجز عن الحصول على صورة كاملة له لاننا قد تجاهلنا الفكرة الكامنة في العصر ، وعلى هذا يغدو من الخطأ الكبير الحكم على النصف الثانى من القرن الثامن عشر - تبعا لصورته المنعكسة في التدهور المعنوى للروكوكو فحسب ، لقد كانت قمة فكر هذا العصر العظيم ظهور علوم الجمال والطبيعة كفرعين مستقلين للمعرفة ، وكذلك الفلسفة السياسية للتنوير ، بالإضافة الى رجال من أمثال كلوبشتوك ولسننج وهردر والانسكلوبيديين الفرنسيين وبيرك وكانط وجوته . وما يهمنا أكثر من كل ذلك لفيف من الموسيقيين العظام كابناء باخ و « هاسة » و « جرتري » ومونسليه ويوميللى وبيتشيني وجلوك وهایدن وموتسارت ، مع الاكتفاء بذكر هذا النفر القليل من بين العدد الوفير من الموسيقيين . ونكرر القول بعدم امكان الاستغناء

(١) فكرة فلسفية معروفة لكانط (المترجم) .

(٢) فن الفوجة (المراجع) .

عن معرفة بيانات بعض هؤلاء الموسيقيين عند التحدث عن قوالب صوناتهم أو توزيعهم الاوركستراالى ، فلن يكفى أى مقدار من تحليل الصنعة والحرفية لتفسير نظرة المدرسة الكلاسيكية الى الاوبرا والسيمفونية ، ما لم نمر بالرحاب الممتدة لعصر التنوير و « الانتفاضة العاصفة » Sturm und Drang فاذا اعتمدنا على ذلك سيتيسر لنا اكتشاف نقطة بدء الكلاسيكية ومعرفة سر وكيفية تحول نسيج « الستيل جالان » الفسيفسائى المنمنم الحساس الى الكلاسيكية بمنطقها المعمارى وروحها الدرامية .

واذا كنا على هذا النحو من سوء الاستعداد بالنسبة لموسيقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فما بالك بما سنصادفه اذا اتجهنا الى عصور أكثر من ذلك توغلا في القدم ؟ ربما قنع البعض بتسمية هذه القرون عصورا تمهيدية لفن الموسيقى الآتى بسبب افتتاحهم بلوحات الأساطير القدامى ، واعجابهم بالأحجار المثيرة للحيرة والذهول في كاتدرائيات العصور الوسطى عند تأملها وقراءتهم لروايات اريستوفان وشكسبير وهم يشعرون بالنشوة التى لا يثيرها الا كل فن عظيم . فمن الاباطيل العميقة الغور ، الاعتقاد بان الموسيقى قد تأخرت في بلوغ سن الرشد ، وانها قد تأخرت عن باقى الفنون بقرون طويلة . فما زالت موسيقى القرون السابقة للقرن الثامن عشر ، والمسماة بالموسيقى العتيقة ، أو موسيقى ما قبل باخ ، غارقة في الظلمات . ولم يتم « اعادة اكتشاف » هذه الموسيقى الا في القرن التاسع عشر . وسبب ذلك ان موسيقى القرون الوسطى والنهضة والباروك لم تعد فنا حيا ، بعد اختفاء تراثها وعدم بقاء أكثر من عينات منها . ولعل أفضل ما يصور هذه الحالة هو ظهور عرض مندلسون لموسيقى الآلام تبعا للقدیس متى لباخ (١٨٢٦) بمثابة وحى هبط من السماء وبدأ بعده احياء حق لفن باخ . لم يكن قد مر على وفاة الاستاذ العظيم أكثر من تسعة وسبعين سنة عند اعادة احياء عمله في برلين في هذا الحفل الخالد فكيف اذن نتوقع الاستمرار في الحياة لموسيقى من عهد « بيد » أو « دانتي » أو « ميكل انجلو » ، مع امكان الاستمتاع بها ؟ . لقد اكتشفت الرومانتيكية الموسيقى القديمة ، لأن الولع بالقدم كان من أهم أسسها وصفاتها . ولكن بيما استطاع الشعر والتصوير في العصور الوسطى وعصر النهضة ، الاشعاع في بدايتهما ، بالإضافة الى ما انعكس عليهما من توقد الحماس الرومانتيكى الذى اعادهما مرة أخرى للحياة ، وقف القرن التاسع عشر مبهوتا ، بل ربما شعر بتباعد غريب بينه وبين الموسيقى التى اكتشفها .

ان ما نتأثر به في موسيقى القبائل البدائية أو الشعوب الشرقية النائية ، هو ما في الحائنها وإيقاعاتها مما لم نتعود عليه . ونحن نعترف بهذه الغرابة

عندما نصف هذه الموسيقى بالابتعاد عن المألوف *exotic* . وفي هذا الوصف - فيما يبدو - تعريف وتوضيح لطابع مثل هذه الموسيقى . وتأثير الأغلبية العظمى من الناس - بل وكثيرون من الموسيقيين المتمرسين - تأثر مماثلاً بموسيقى العصور الوسطى ، ولكن لما كان من المتعذر استعمال نفس اللفظ : *exotic* « للدلالة على فن عاصر في ظهوره الكاتدرائيات العظمى ، لذا فإنه يسمى بالبدائي ، وغير الناضج . ليست آذاننا مدربة تدريباً حسناً مماثلاً لأعيننا ، كما أن هناك قصوراً في معرفتنا الموسيقية وأذواقنا ولذا فإننا نشعر بالضيق عندما نحاول التوفيق بين الموسيقى والفنون الأخرى في القرون « السابقة لباخ » . وعلى نقيص نظرتنا المهوشة البعيدة ، كان هناك استمتاع حق بالموسيقى كما يتبين من كتابات الأدباء المعاصرين لهذه الموسيقى « البدائية » ونستطيع ان نراها أيضاً في اللوحات العديدة التي تدور حول الموسيقى ، وكان هذا النوع من اللوحات عند المصورين والنحاتين من الموضوعات المفضلة عندهم . واو قرأنا الكلمات الملهمة التي قالها دانتي وشكسبير وميلتون وموليير عن الموسيقى ، فإننا سندرك كم اخفقنا في تكييف أنفسنا مع موسيقى الماضي الرفيعة ، واننا قد حرمانا أنفسنا نتيجة إهمالنا من تراث هائل من الفن والمتعة .

هنا تتقدم الموسيقىولوجيا الحديثة لنجدتنا ، بتنقيبها عن موسيقى القرون الغابرة ، وحلها لرموزها ، وتفسير طبعها في طبقات حديثة لجمهور هذه الأيام ، وأبحاث الجيلين الماضيين ، أو الثلاثة الأجيال الماضية ، التي نهض بها رهط من العلماء ، من المنجزات الشامخة الدالة على براعة بنى البشر وعلمهم . ويدعوننا واجبنا الى الاستفادة من ثمار كل هذه الجهود ، وأدائها في خشوع النساك ، وجعلها غذاء روحياً لنا .

عند كتابة هذا التاريخ الموسيقى ، قصدت مخاطبة عشاق الموسيقى الذين يجمعون بين الاستمتاع بالفن وبين حب الاستطلاع لكل ما يشترك في تكوين عقولهم ، وعلى القارئ الا يتوقع كتاباً في الصنعة الموسيقية ، أو بحثاً قائماً على تراجم الشخصيات ، لأن هذا الكتاب بمثابة بيان عن الدور الذي شاركت به الموسيقى في صنع الحضارة الغربية . والكتابة عن الفن - وعن الموسيقى بخاصة - مهمة شاقة . فلا بد أن تعتمد مثل هذه الكتابة على أحداث موازنة بين الباحث وآراء الفنان . ولقد حاولت الحيلولة دون تحول نفائس الفن البراقة العديدة الجوانب الى مجردات نتيجة للبحث الدائب عن العوارض المصاحبة للوقائع والمنجزات ، فسعيت للبحث وراء كل تفصيل من التفاصيل ، عن الروح الخلاقة في جملتها ، وهي تكافح من أجل الافصاح والتعبير . وبوسع الاحياء الذين يحاولون النفاذ في عقول كائنات غريبة عنهم ، بعيدة في المكان والزمان ، العثور

على الخطوط الأساسية التي يتبعونها في إعادة انشاء صورة الماضي ، في أعماق نفوسهم . ان هذا هو سر ما يحدثه الفهم التاريخي الحق من تأثير خصب على الحاضر . ومهما ابتعد عنا موضوع بحثنا ، فإن علينا استيعابه بطريقة ما وعندما يولد التماثل الخفى لهذا العقل الغريب شرارة في عقولنا ، حينئذ وحينئذ فقط ، ستعود روح الماضي حية فعالة مرة أخرى ، لأنها تحمل شيئاً ما من روحنا .

قال العلامة الالماني الكسندر فون هومبولت (١٧٦٩ - ١٨٥٩) أعظم ممثل للانسانية (الهيومانية) الجديدة « ينبغي ان تؤدي دراسة الكلاسيكيات من اركيولوجية وفيلولوجية وتاريخية الى فهم الانسان القديم ، وحضارته » . هذه هي القاعدة التي تسعى لتحقيقها كل الدراسات التاريخية عند كل انصار « الهيومانية » . ويرتكز الاختلاف الوحيد بين انسانيتنا (هيومانيتنا) وانسانية القدامى في رحابة مجال أبحاثنا ، وقدرة الانسان الحديث على توجيه أشعة بحثه في أعماق بدت فيما مضى بلا قرار . اننا نبحت عن الكائن الانساني في وفرة خلائقه الدائمة التجدد ، وان بدت بينها أوجه قرابة ، واشترك في بعض الجوانب ، لأننا نكتشف هذه الأيام صدى لكل نغم انبعث في الماضي .

الموسيقى وعبادة الجميل

اليونان القديمة هي أقدر الشعوب المتحضرة قاطبة في ادراك الرابطة الوثيقة بين «الجميل» و «الخير» ، والشعور بها . وعبرت كلمة *Kalokagathia* عن معنى الوحدة بين الجمال والخير ، باعتبار : *Kalos* تعنى الجميل و *agathos* الخير . ويتبين من مجرد ترتيب هاتين الفكرتين افضلية «الجميل» وأولويته . والحق أنه كثيرا ما تبعت القواعد الاخلاقية المبادئ الجمالية ، واعترفت بفضلها . ومن ناحية أخرى ، لقد دعت الصدارة التي احتلتها الفنون الى الاعجاب الشامل بها ، وتشجيع ممارستها .

نستطيع ان ندرك ادراكا واضحا هذا الافتتان بالجميل ، وسمو تقديره ، في حالة اقترانه بروائع الأدب والفنون الجميلة . فبوسع القارئ الحديث الذي تتوافر له جملة تراجم جيدة الاعجاب بهوميروس وسوفوكليس على نحو مماثل للاعجاب الذي شعر به القدامى . ولم يتضاءل التقدير الذي أحس به الهيلينيون تجاه فن النحت عند فيدياس ، وبراكستيلس عبر العصور . ولكن نادرا ما يتوقف حتى أولئك الذين لا يقف تقديرهم لعبقرية اليونان عند حد ، لتأمل الموسيقى : الفن الذي يحتل مثل هذه المكانة المرموقة في حياتنا الحديثة . ان يبدو اليونانيون عند أغلبنا شعبا موهوبا من الشعراء والفلاسفة والمؤرخين والنحاتين والمعماريين . أما ما عندهم من موسيقيين ، فلا يخطر على بال .

ومن الغريب للغاية ، ان اليونانيين أنفسهم لم يعنوا كثيرا بعبقريتهم في الفنون التشكيلية نفس عنايتهم بمنجزاتهم الموسيقية . فتكاد المراجع الكلاسيكية تخلو من أى اشارة الى النعت والعمارة ، بينما يغلب ذكر الموسيقى ، ولم يكن هناك الهة (موزات) للفنون التشكيلية . واذا نقبنا في معرض الالهة عن رفيق «لابوللو موساجيت» يمثل الفنون الجميلة ، كان علينا ان نقنع بالاله الأعرج هفستوس ، اله النار والحدادة ، وسائر الحرف التي تعتمد على النار . ولم يزد هفيستوس في الواقع عن صانع أسلحة لآلهة الأولمب ، وكان هدفا دائما

لصخريتهم . كانت الدولة اليونانية ، بما عرف عنها من احترام وتقدير كبير للموسيقى ، تتناول كل شئونها بأعلى قدر من الثقة والاطمئنان ، واعتبر تنظيم الافكار والمبادئ الموسيقية من المسائل التي تهتم الدولة . . كان دور الموسيقى في المظاهر الفنية للحياة عظيما الى أبعد الحدود ، الى حد تسمية أى شخص مثقف مميز بالرجل الموسيقى *αυτὸς γαμουσικός* . أما اللفظ التافه *αυτὸς ἀγανός*

فكان يدعى باللاموسيقى أو انسان بلا موسيقى . وسماء بالبطل الغازي، واثني الشاعر على عازف الزمار ميداس من أجريجنثوم ، وسماء بالبطل الغازي، كما كسب عازف الطرومبيتة هيرودوروس من ميجارا جائزة اوليمبيا عشر مرات . وتناول افلاطون - الذي اعتاد الزعم بضالة حبه للفنون - الموسيقى بصورة ملحوظة في كتاب « الجمهورية » .

تجاوب اليونانيون بوصفهم شعبا من جنوب أوروبا ، سريع التأثر ، مع الخصائص الحسية للموسيقى . ففي زوهم تحيا نفسان : واحدة تسعى للوضوح والتعقيد والاعتدال *σοφροσύνη* ، والأخرى تسبقهم الى الخيال والشهوة وعبادة ديونيزوس . ومن هنا تخمسوا للدعوة الى فكرة الاعتدال *αὐρροσύνη* . بعد ان ادركوا مدى تأثيرهم بما يقابلها . وانعكس التعارض بين الابولوني والديونيزي في عالم الموسيقى ، وعاد الى الظهور نفس هذا التعارض بين الموسيقى الهادئة والشهوة العاصفة التي تثير المستمع وتهز جوارحه ، عندما ترددت صيحات الحرب ضد ريشارد فاغنر . وشعر نيتشه ذاته بالتمزق بين الطرفين المتقابلين ، واستفاد من تجاربه فكتب « مولد المأساة من روح الموسيقى » ، وفي هذا الكتاب وضعت الموسيقى الابولونية والموسيقى الديونيزية كطرفين شديدي التباين .

الموسيقى في الاساطير والعصر الهوميرو

ابتدعت العبقرية اليونانية في عصرها العظمين نوعين من الموسيقى ، لكل منهما شخصيته الكاملة المستقلة . وارتقت بهاتين الموسيقتين قرونا طويلة ، ونقلتهما الى الاخلاف ، وأمدتهما بالقدرة على التوسع والانتشار . يطلق على هذين العصرين العظميين عادة اسمى : الموسيقى اليونانية القديمة التي نكتفى بوصفها بالموسيقى اليونانية ، والموسيقى البيزنطية ، أو موسيقى العصور الوسطى . ومن المستطاع ادراك ما تفردت بانجازه العبقرية اليونانية في تاريخ الموسيقى ، لو أننا تأملنا مدى التأثير الذي أحدثه العصران .

من غير المسور لنا التفرقة في عالمي الفنون والأدب بين اليونان المسيحية واليونان غير المسيحية ، لأننا نعرف ان اليونان المسيحية قد استوعبت تراث

حضارة اليونان السابقة للمسيحية . ولا يخلو مثل هذا الاعتقاد من اساس يرتكز اليه ، لأن ممارسات الحياة اليومية التي تمتد الى قرون طويلة لا تتغير على التو بمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة . نعم لقد مارس أبناء المسيحية اليونانية القديمة نفس الموسيقى التي كان يمارسها اخوانهم اليونانيون الاوائل . وتصور بردية اكتشفت في « اكسيرنخوس » سنة ١٩٢٢ هذه النقطة تصويرا ممتازا . فهي تحتوى على ترتيل مسيحي من القرن الثالث ، ولكن تدوين نغماته الموسيقية وأوزانه ولحنه قد اتبع بكل دقة القواعد الكلاسيكية السابقة للمسيحية وسوف نرى كيف كشفت الموسيقى البيزنطية عن خصائص ترغبنا على اعتبارها فنا مستقلا ، وان كانت مرحلتا الموسيقى اليونانية قد اشتركتا في أصول واحدة تجمع بينهما في حالة النظر اليهما من بعيد تبعا لوجهة نظر القرن العشرين . فكلاهما يعتمد على الشعر ، ولا يمكن الفصل بينهما وبين عروض الكلمات ، ومن هنا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية متماثلا بأكبر قدر مع تاريخ الأدب اليوناني ، لأن الاثنين مرتبطان معا بوحدة لا تنفصم ، استمرت لا خلال العصر الكلاسيكي القديم فحسب ، بل واثناء العصور الوسطى . وعلى هذا يصح القول بأن هيمنة الميلودية في كل من الموسيقى اليونانية والبيزنطية وعدم وجود البولي فونية ليسا ظاهرتين عرضيتين . وأخيرا فعلنا الا نتناسى اعتماد عالمي موسيقى اليونان آخر المطاف ، طينة تاريخهما على حضارة الشرق .

يضم العهد العظيم الأول من الموسيقى اليونانية عصرا قديما فيما قبل التاريخ ، وآخر داخل التاريخ ، استمر حتى القرن الرابع بعد الميلاد . وتعترض القرون الأثنى عشر التي تتألف منها هذه الحقبة صعوبات يكاد يتعذر تغلب المؤرخ عليها ، ولم يستطع مؤرخو الموسيقى تذليلها الا في القرن الثامن عشر . فلقد ضل الباحثون في ظلمات الوقائع والفروض ، فتعذر عليهم التعرف حتى على القرون الوسطى . وانتهت كل محاولات كتابة تاريخ الموسيقى عند كتابة أبحاث عن موسيقى القدامى مليئة بالحشو والاطناب ، على ان هؤلاء المؤرخين لم يتوافر لهم من الموسيقى الفعلية الا نزر يسير . وحتى في يومنا هذا ، لم يتمكن البحث الأثري ، رغم براعته ، من تزويدنا بأكثر من مقطوعات قليلة من الموسيقى المدونة على الطريقة اليونانية ، وأكثرها شذرات ، وكلها ترجع الى تاريخ متأخر نسبيا . أما أثارنا الأدبية والتصويرية والتشكيلية فمتعددة ، وتسمح لنا باستحضار صورة الحياة الموسيقية اليونانية ، والحكم عليها .

ترتكز الموسيقى كباقي الفنون اليونانية على أسس نظرية وطيدة . وحثت أهميتها في الحياة الفكرية اليونانية الفلاسفة على تخصيص دور بارز لها في عالم الاخلاق . وفي القرن الرابع ق م . تمت صياغة نظرية الموسيقى - كما

نعرفها الآن - بصورة محددة . انه القرن العظيم الذى خلق فيه الأغريق العلم . ولدنا فى أعمال أرسطوكسيوس من تارنتوم مذهب نظرى ، له وحدة رائعة ومنطق بارع ، امتد أثره حتى بلغ العالم الغربى الحديث . ولو اننا تأملنا آثار الفنون التشكيلية والأدب والفلسفة بترائها وسعة انتشارها ، لادركنا مدى حيرة الباحثين ، الذين يتحتم عليهم محاولة استخلاص صورة القرون العديدة التى انقضت قبل بلوغ الحضارة اليونانية الذروة فى القرنين الخامس والسادس ق.م . من شذرات اعتمدت على التأملات اللاحقة لكاتب « أحداث » من هذا العهد القديم مثل أرسطوكسيوس . ولم تستطع النظرية الموسيقية اليونانية تجاوز المنطق البناء الذى جاء به أرسطوكسيوس على الإطلاق . ونظر اليه أولئك الذين جاءوا بعده - حتى بعد قرون طويلة - وكأنه معاصر لهم . كما ان ممارسة الموسيقى - والقطيف والعزف والغناء والتعليم - لم تتفوق - كما يبدو - على واضع نظرياتها العظيم ، فهى لم تتغير تغيرا ملموسا بعد عهده ويزودنا العصر الهيلينستى فى موسيقاه « الحديثة » بالشذرات الكاملة الوحيدة من الموسيقى اليونانية ، وان وجب النظر اليها بنظرة متحررة من أى ايمان بالأصول البيولوجية للتطور ، والأخذ بها على أنها معايير تاريخية . بعد العصر الهيلينستى ، لم ترتق الموسيقى اليونانية كما انها لم تتدهور أيضا . وكل ما هناك هو أنها اتبعت اتجاهات فنية راسخة يمكن ادراكها فى النحت والأدب أيضا .

ولقد اعتدنا فى حضارتنا الغربية الحديثة ادراك الفن الموسيقى بمعنيين : فنحن نتناوله باعتباره أما موسيقى جماهيرية أو شعبية ، أو باعتباره موسيقى حضارة أو موسيقى فنية . وليس لدينا أية مادة متاحة تمكنا من اقامة هذه التفرقة فى الموسيقى اليونانية . وتحدث مصادرنا عن وجود أغاني مختلفة كانت تغنى فى الاحتفالات القروية أو لتيسير الأعمال المعتمدة على الأنواع المختلفة من الإيقاع كدرس الحنطة أو التجديف ، بل وهناك أبيات من الشعر يتبين من خصائصها الإيقاعية أنها كانت تغنى فى الأصل ، وان كنا لا نعرف الحانها . ليس لدينا أيضا أى وثائق للدلالة على استعمال العناصر الفولكلورية فى الموسيقى الحضارية (أو الفنية) : الاتجاه الذى انعش واعاد احياء موسيقانا من عهد التروبادور الى سترافنسكى ، وما من شك فى أن مثل هذه الموسيقى قد وجدت، مثلما ظهر الشعر الجماهيرى أو الشعبى قبل ظهور الشعر البطولى (الهكساميتر) لهوميروس بمكانته العالية ، على أن هذه الحقبة الكاملة من العالم القديم أشبه باطلال هائلة ، فيها جمال حتى بعد تداعبها ، واتصافها بعدم الاكتمال بالضرورة . لهذا السبب ينبغى أن نقصر دراستنا على الموسيقى الحضارية .

اهتم اليونانيون دائما بتركيز فنهم والارتقاء به . وليست الموسيقى باستثناء لهذه القاعدة . فلقد عنى اليونانيون عناية فائقة بإمكاناتها التقنية والنظرية ، وخصوا المخترعين بمكانة معيزة فى هذا المضمار . وتحدث مؤرخوهم وفلاسفتهم عن أصل الموسيقى اليونانية وفقا لمعتقداتهم . وكثيرا ما تتشابه هذه المعتقدات مع معتقداتنا ، ويرجع الاختلاف بيننا وبينهم ، الى ميلنا الى تركيز انتباهنا على الوقائع نتيجة لاحتساسنا التاريخى القوى ، بينما اهتم اليونانيون بالأشخاص والشخصيات . وترجع القائمة الطويلة من الموسيقيين الاسطوريين المذكورين فى كتاباتهم بداية الموسيقى اليونانية الى عصور اسطورية . وهكذا يكون أول مؤرخين ينبغى أن تعنى بهم من الالهة . وبينما يكتفى الموسيقى المحدث الرصين بالقول بكل بساطة باعتماد طابع الموسيقى اليونانية القديمة كلها على الكنارة ، ويعتبر هذه الآلة آلة قومية وطنية ، يروى أصحاب الحوليات اليونان نفس المعنى فى إحدى حكاياتهم الآخاذة فى تاريخ الأدب ، ويقول أنه بعد أن قتل الطفل هرمس سلحفاة شد على صدفتها أوتارا من مصارين احشاء ثيران مسروقة من أخيه أبوللو ، ثم سمح الولد الشقى لأخيه باستعمال اختراعه حتى يهدى من ثورة غضبه . ويفسر المؤرخ الحديث الجزء الأخير من القصة كدليل على أن عزف الكنارة كان جزءا لا يتجزأ من شعائر تقديس أبوللو .

الموسيقى فى كل اللغات ، كما يدل اسمها ، فن مستوحى من « الموزيا » Museae . فى البداية كان عدد الموزيات اليونان - اللاتى أصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن - ثلاث ، تجسم فى اثنين منهن أفكار مميزة لكل فن ودراسة ، وحملت الثالثة اسم غناء . أول مكان أقمن فيه هو سهول بيريا (فى مقدونيا) عند سطح جبل أوليمب ، ومن هناك انتقلن الى جبل « هليكون » واتخذت العقيدة الابولونية من جزيرة ديلوس مقرا لها ، وانتقلت بعدها الى دلفى فى ظل جبل البارناس . وتوحى الأساطير بملامح الحياة الموسيقية الأولى لشبه الجزيرة اليونانية التى لم تتأثر بأية مؤثرات أجنبية . فهى تروى عجائب أفعال الأبطال والموهوبين بمواهب موسيقية الهية ، وكيف استطاع « أمفيون » و « أورفيوس » قهر الحياة والموت اعتمادا على قوة فنهما . واسم موزيوس ابن أورفيوس فى ذاته يشهد بالعظمة ، وكذلك اسم أواملبوس (ويعنى مجيد الغناء) ، وترتبط هذه الاسماء بأغلب قبائل الشمال القديمة ، التى اهلّت من تراقيا وتساليا وبيوسيا ، وارتبطت ارتباطا وثيقا بموسيقى الكنارة . ويمثل الاجزاء الوسطى من شبه الجزيرة اليونانية فى هذا الفن الاسطورى أيضا « فيلامون » و « تاميريس » و « ليتوس » .

حملت القبائل اليونانية أثناء تحركها إلى الجنوب ، منذ حوالي الألف
للسنة قبل بدء تاريخنا الميلادي ، فنما القديم - الذي يمكن تتبع آثاره من
أحداث الهجرة المختلفة - فلقد هاجر الدوريون من الشمال ، وساروا جنوبا
حتى بلغوا كريت ، وحلوا محل الحضارة «الايجية» ، التي يرجع عهدها إلى ألفي
سنة ، وازدهرت حضارتهم هناك ، واستقر الأيليون - وهم أيضا من الشمال
في الجزر الشرقية «لبحر ايجه» - ومن التحركات المماثلة في أهميتها ، ما يدعى
بالهجرة الأيونية ، من الغرب إلى الشرق ، وفيها انتقلت القبائل اليونانية إلى
الجزء الشرقي من شبه الجزيرة ، وإلى آسيا الصغرى . وأحدثت هذه الهجرة
تأثيرا هائلا على الفن اليوناني ، وبخاصة الشعر ، والموسيقى بوصفها مرتبطة
به . ويعتقد تاريخيا أن هذه الطائفة الشرقية من اليونانيين هي التي وضعت
أسس الشعر والموسيقى . وصحب يونانيو الغرب موسيقاهم والاتهم الموسيقية
القومية معهم ، وإن كانوا قد تأثروا بالمؤثرات الشرقية تأثيرا حاسما . وتروى
الأساطير هذه الحكاية بطريقة شاعرية فتتحدث عن أورفيوس ، وكيف القى
بكنارته التي طفت على سطح الماء حتى بلغت جزيرة ليسبوس ، ويستطيع
المؤرخ الحديث أن يستخلص من جانب الخرافات الجميلة حقيقة هامة وهي
اختراع آسيا الصغرى آلة قومية أخرى هي «الأولوس» *αὐλός*
أو المزمار الغاب . ويقال أن «هياجنيس» و «مارسياس» هما صاحبا
فضل اختراعها ، وأسأدتها ومروجو الفن الذي ارتبط بالآلة الجديدة ، ونزح
الاثنان من فريجيا وآسيا الصغرى . وعرفتنا الأساطير بعد ذلك بنشوب صراع
بين المفتونين بالآلتين ، والظاهر أن الكنارة لم تلق انصافا في الشرق .
وتمشيا مع الأساطير ، قيل بحدوث تبادل مؤثرات بين شبه الجزيرة وشاطئ
آسيا . وذكرت المصادر اسم علمين ظهرا في شبه الجزيرة ، أحدهما «أولين»
من «ليسيا» الذي ناهض موسيقى الكنارة ، والآخر هو أوليمبوس الفريجي
الذي ناهض الأولوس . ويبين من هذه المعلومة بدء ظهور حركة في أغلب
العصور القديمة أدت إلى تكامل ممارسة الموسيقى في الشرق والغرب .
ولا يستبعد أن يكون «أولين» و «أوليمبوس» شخصيتين تاريخيتين ، وإن
كنا مازلنا نفتقر إلى أية دلائل ملموسة تثبت صدق هذه الحقيقة .

الموسيقى موجودة في صور العالم الفروسي لنبلأ آسيا الصغرى ، أي
في عالم الملحم الهوميروية ، وأول من نصّادفهم من موسيقيين هم المنشدون
الضريرون ، الذين تروى عن أحزانهم آلاف القصص . وبينما يقوم ديمودوكوس
منشد هوميروس الكفيف بعقق أوتاره مترنما بحب أرسى لافردويت - ولا يبدو
أنه قد تعرض لغضب الآلهة فإن فقد الشيخ تاميرس لبصره إنما يرجع
إلى زهوه الذي ضايق الموزات ، وعوقب المغنى الكفيف «تيرسياس» بنفس

العقوبة ، لأنه كشف للناس عن أشياء ماكان ينبغي معرفتهم لها . ثمة
مغنون آخرون عديدون ، قد اتصفوا بالوقاحة والتعالي ، وتحذوا الآلهة ، ولأقوا
نفس المصير التعيس . فبعد أن امتدى مارسيا الفريجي إلى «ناي» ، «أتينا»
التهمة الآلة الإلهية إلى درجة تحديه للاله أبوللو أمير الكنارة ودعوته إلى
منازلته . وكسب أبوللو ، وسلخ مارسيا لصفافته . وتحدى ميزينوس
الهة البحر لمنافسته في عزف الطرومبيت ، فخر ، واغرقه «ترتيون» . وظهر
بين هؤلاء الفنانين المتهورين فنان هادى الطبع بدا كاستثناء واستحق الثناء :
فسيوس ، الذي اتجه بعد مبارحته قصر أوديسوس إلى «سيمرنا» (أزمير)
حيث علم الموسيقى للشباب ، وهكذا أصبح أول ناشر للثقافة الموسيقية .

الشعر والأغنية وموسيقى الآلات

تزودنا نقائس هذا العصر الأدبية بأول اشارات فعلية للممارسة الموسيقية ،
من القرن التاسع ق.م. إلى القرن السابع ق.م. ، وإن وجب علينا التريث
والنزاه الحذر عند الحكم على هذه البيانات . ولا تتحدث الملحم عن
موسيقى الكنارة إلا في معرض كلامها عن اليونانيين ، أما الأولوس ، فيجىء
ذكرها عند الكلام عن الطرواديين وحلفائهم الآسيويين . والواقع أنه من
المستطاع تفسير ذلك على أنه ضرب من الحرص القومى المحافظ على التوتيرة
المألوفة ، وإن صح اعتباره أيضا رد فعل متعمد ضد موسيقى الأولوس
المعاصرة . ويصادفنا في هذه المراجع كيف كان كان الإبطال أنفسهم ينشدون
بمصاحبة الكنارة ، في الاحتفالات ومواكب الجنازات ، كما أننا نلاحظ أيضا
تكليف مرتلين من المحترفين الأيودس *Aèdes* للحفلات والمهرجانات
فكانوا يرتلون الشعر أو ينشدونه بمصاحبة الكنارة . ولسوء الحظ لم يشر
هوميرس إلى أى شيء عن الموسيقى أو طريقة اصطحاب الشعر بيسر
الاهتداء إلى طريقة أداء الأشعار الهوميروية . هذه هي المشكلة الكبرى الأولى
في علم الآثار الموسيقية . ونحن نعرف أن الآلة المستعملة في مصاحبة الشعر
الملحمى والليريكى كانت الكنارة ، بينما اعتمدت «المراشي» والكورسات
الدرامية على الأولوس ، واعتمدت بعض أنواع من الأدب مثل «النوم»
و «الديترامب» على الآلتين بالتناوب . غير أننا لانعرف أى شيء عن الألحان
التي كانت تؤلف لمصاحبة (الهكساميتر) ، أى الشعر الملحمى سداسى
الايقاع .

تركزت الممارسة الموسيقية عند اليونان على الكنارة في شكلها
الأساسيين : الكنارة بمعناها الصحيح «ليرا» ، والنوع الكبير وهو القيثارة

« كيثارا » . وتصنع الكنارة من جسم أجوف أو من صندوق رنان يبرز منه ذراعان منحوتان من الظاهر والامام . ويتصل هذان الذراعان بالقرب من القمة بوساطة عارضة أو « وصلة » . وهناك عارضة أخرى على الصندوق الرنان تعمل « كفرسة » لنقل ذبذبات الاوتار اليه . والقيثارة مصنوعة على نفس النحو ، ولكنها أضخم ، وأعلى رنينا . واعتاد الهواة استعمال الكنارة الأصغر حجما ، وشاعت في جلسات الاصفياء المقربين . أما القيثارة فكانت وقفا على الفنانين ومجودى العزف . وآلة النفخ الأساسية هي الاولوس . ودرج الخطأ في وصف هذه الآلة بالناي ، ومن هنا ربط بينها وبين النغمات الرخيمة الناعمة . والواقع أنها شبابة ذات مبسم ، لا تختلف عن الاوبوا ، أو عن زوج من الاوبوا - لو توخينا الدقة - ينبعث منها صوت صدادح نفاذ(*) كان لكل نوع من النوعين دور محدد : الكنارة آلة الشعائر الابولونية ، أما الاولوس فتخصص عبادة ديونيزوس اله الخمر .

وثمة فن ثالث هو الرقص الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى والشعر ، ولا تكتمل أية صورة عن الموسيقى اليونانية دون كلام عن دوره . كان الرقص في الأصل - كما يحتمل - شكلا من اشكال السحر ، ومن تعاويذه الشيطانية ، ويرمز الى الجنس . ثم ارتفع من عالم السحر الى مرتبة الفن التعبيري المعتمد على الايقاع على نحو مماثل لتحول التعاويذ (التعزيم) الى أغاني . على أن الرقص قد احتفظ بشيء من طابعه الطقوسى حتى يومنا هذا . وينبغى الا ندهش اذا صادفنا هذا الفن ، بوجه خاص ، في الدراما ، أسمى تعبير عن عبادة ديونيزوس . ويقوم أفراد الكورس أثناء غنائهم « للاستروفات » (المقاطع الشعرية) ببعض رقصات ، لم تكن مجرد ايماءات ايقاعية ، ولكنها تعابير معقدة تحاكي الافكار الكامنة في القصيدة . كانت هناك بعض رقصات شبيهة بالمارش كمواكب الكورس في دخولها الاستعراضى وعند انصرافها . ولا غرابة على الاطلاق ، اذا اتصفنا معرفتنا بتصميم الرقصات اليونانية بالنقص . فنحن حتى في يومنا هذا نستطيع دراسة أصول الشعر والموسيقى في المدارس في مراجع مناسبة ، أما فن الرقص فما برح مفتقرا الى رموز تصويرية تعبر عن حركاته تعبيرا مرضيا . اذ يقوم أستاذ الرقص بنقلها الى تلاميذه اعتمادا على بعض ممارسات عملية ، فلا وجود لأى نظريات عنده .

(*) اقرب الى مزار الطبل البلدى . كان أبو كليوباترة هاويا كبيرا لهذه الآلة . وعلى الرغم من تسمية المؤرخين الاوربيين المحدثين لها بأنها صفارة فاني لم اقتنع . وكان عنوان فضلى من كليوباترة في « سندباد مصرى » « نبت الزمار » ، من شجرة الدر ام خليل وعن حشيشة الصعيدية - المراجع .

واذا تأملنا ما كان يحدث عند الجمع بين الفنون المختلفة ، سيتضح لنا كيف احتفظ النص الذى كان يلحن موسيقيا بالصدارة ، واختصت الآلات دائما بدور المشاركة ، وعلى هذا كانت « القيثارية » citharodia شكلا من اشكال الغناء بمصاحبة القيثارة ، كما كانت « الاولوسية » شكلا من اشكال الغناء بمصاحبة الاولوس .

ومع هذا ، وكما سبق ان ذكرنا ، لم يتم الى الآن باى حال اكتشاف مدى العلاقة بين الموسيقى والقصيدة الشعرية . فلسنا بقادرين على استحضار طريقة أداء الملاحم الهومييرية . ومن المشكوك فيه قيام الموسيقى والغناء باتتباع نفس التكرار الذى يظهر في عروض الشعر الملحمي (الهكساميتر) . والا كانت تأثير الملل . فضلا عن ذلك ، فأننا لا نعرف هل كانت هذه الموسيقى متواصلة ، أم أنها كانت تتناوب مع الانشاد . وان وجب علينا الانتناسى قيام « المرتلين » . بغناء أشعار الملاحم ، بعد أن كانوا يكتفون بالقائها ، وهذا أمر له دلالة - فيما يبدو .

احتلت « النوم » ، في مراتب الأنواع الفنية مكانة هامة في الموسيقى تماثل مكانة « الايبوس » في الأدب . ومعنى الكلمة هي « قانون » ، ولكنها في الموسيقى تعنى مؤلفا موسيقيا كأغنية أو مقطوعة للآلات تتبع قواعد الجماليات الكلاسيكية اتباعا دقيقا . ومن العسير ادراك فكرة « النوم » ، وطبيعتها بحذافيرها . وأفضل طريقة لفهمها هي مقارنتها بفن العمارة . اذ يستطيع القول بأن المعبد الدورى أو الايونى نوع من « النوم » المعمارى ، لأن كل معمارى كان مرغما ومقيدا باتتباع مخطط أساسى واستعمال حليات أساسية . وبوسعنا تأكيد شخصيته الفردية بترتيب نفس هذه العناصر ترتيبات مختلفة . وكانت النوم - فيما يحتمل - لحنا في الأصل ، أو ربما مؤلفا موسيقيا كاملا ، ثم انقسمت بعد ذلك الى أنواع . وكانت ترتبط عادة باسم مؤلف موسيقى ما ، ولكنها تطورت فيما بعد وتقيدت بقيود معينة عند موسيقيين آخرين بغير أن تفقد مظهرها الميلودى الأصلى أو هيكلها الايقاعى . وينعكس نفس الاختلاف بين الميول الابولونية والديونيزية - التى لاحظناها عند الاشارة الى الآلات الموسيقية - انعكاسا كاملا في « النوم » . وبينما تختفى التشعبات الموسيقية « للابوس » في ظلمات الماضى الأسطورى ، فإن ما نعرفه عن « النومس » يرتكز الى أساس وطيء . اذ كثيرا ما يجىء في المراجع الأدبية ذكر أهم انصارها : أوليمبس في حالة « نوم » الاولوس ، و « تيرياندر » في حالة « نوم » القيثارة ،

تكشف « النومس » عن كل المقومات والعوامل التى تدعو الى الاستعانة بالموسيقى ، لأن عروضها غنى بتنوعاته الايقاعية التى كانت تزداد قيمة عند

غياب « الاستروقات » . وعاشت النوم قرونا طويلة ، وحافظت على استقلالها ، وأحدثت تأثيرا كبيرا على موسيقى كل الأنواع الغنية الأخرى .

علينا ان نضيف الى أول شخصيتين فى التاريخ الموسيقى اليونانى شخصية عبقرية ثالثة ، لاحد لأهميتها أو تأثيرها : ارخيلوخس (حوالى ٦٦٠ ق م) . واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التنبؤ بفضل سرعة تحرك مقاطع من « تروكيه » و « ايامبوس » وجاء ارخيلوخس باصلاحات فى الصناعة الموسيقية ذات أثر بعيد . فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة واكتسبت الموسيقى اليونانية القديمة سرعة التنبؤ بفضل سرعة تحرك مقاطع ارتباطا وثيقا بالكلمات ، أما بعد فظهرت كل أنواع الحليات القصيرد $\nu\pi\delta\tau\eta\nu\omega\eta$ التى كانت ترتجل بين الاغانى $K\alpha\theta\upsilon\sigma\iota\varsigma$ تساعدنا هذه الحقائق على بعض الشيء ، وربما أمكنا الزعم باتباع المصاحبات الموسيقية فى « النومس » للنص بينما كان العزف المنفرد على الآلات بتوسط الاقسام والاستروقات . واعتاد ارخيلوخس بين حين وآخر تكليف المصاحبات بعزف نغمات مخالفة ، أى غير مندمجة فى اللحن . وادى ذلك الى حدوث تصور خاطئ لطبيعة الموسيقى اليونانية ، التى لم تكن « هارمونية » أو كونترابنطية ، أو مكتوبة لعدة أصوات أو سطور لحنية . فلم يعرف اليونانيون ككل العصور القديمة وباكورة العصور الوسطى أصول الموسيقى المتعددة السطور اللحنية أو البوليفونية . وأفضل اسم يطلق على هذه النغمات المخالفة التى جاء بها ارخيلوخس هو الأصوات غير المنجانسة (هيتروفونية) .

وسرعان ما اضيفت ظاهرتان جديدتان الى أول دليل على العبقرية الموسيقية اليونانية ، أى الجمع بين الاغنية والشعر . الظاهرة الأولى - - موسيقى الآلات الخالصة التى أحدثت أثرا ملحوظا فى « النوم » والشعر الغنائى ، والأخرى الرقص الجماعى خوروس $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$ ، وفيه يقوم جملة أشخاص بدور راوى « النوم » ، وبذلك يتم التغلب على أطراد الالتقاء .

ربما أثارت الوقائع التاريخية المعروفة الشك فى أهمية موسيقى الآلات فى المرحلة التاريخية الأولى من الحضارة اليونانية . فيقال ان الزمار قد ظهر لأول مرة فى المباريات حوالى ٦٠٦ ق م . وتاريخ ظهور أول من تقدم للمباراة من عازفى الكتارة يرجع الى ٥٨٦ ق م . وهذان التاريخان متأخران نسبيا ، اذا راعينا انتشار ممارسة موسيقى الغناء فى العهود السابقة . ومع هذا فهناك علامات قاطعة تدل على وجود موسيقى للآلات ، وعلى عظم تأثيرها عند نهوض الشعر الليريكى ، وبخاصة تلك الأنواع المعتمدة على البناء الاستروفى . وبني

اساطين الشعر الاستروفى الذين نشطوا فى القرن السابع تصميماتهم الاستروفية البسيطة (الـ distichs) والاستروفيات الغنائية القصيرة على موسيقى الآلات . والتفسير الوحيد لظاهر مثل الوقفتين الموجودتين فى « الخمسات » والأوزان ذات القيم المختلفة فى السطر الواحد من الاستروف الغنائى هو الامكانات الكامنة فى موسيقى الآلات التى تساعد على ملء أى وحدة ايقاعية معينة بنغمات ووقفات مطولة أو مقصرة . ويدعم هذا الرأى عدم تعرض المؤلفات النظرية فى العصر الكلاسيكى رغم وفرتها لقوانين الشعر الليريكى .

هناك أبحاث عديدة تدعى « بالبويتقيا » . فلدينا شذرات من كتاب ارسطى يدعى $\Pi\epsilon\rho\iota\ \Pi\omicron\nu\eta\tau\iota\kappa\eta\varsigma$ ، ولدينا $ars\ poética$ لهوراس ، وان كنا نخطئ اذا استخلصنا من ذلك تناول القدامى فى كتبهم عن « البويتقيا » للقوانين العضوية للأوزان الشعرية . ان ما تحتوى عليه هذه الاعمال هو بعض نصائح وإرشادات معينة ينبغى على الشاعر اتباعها ، وتعاليم عن طبيعة الأنواع المختلفة من الشعر والملاحم ، من درامية وملحمية وغنائية . على أن أية دراسة لكتابات ارسطوكسينوس وارستيد وكونتليان (De Musica) وديونيزوس من هاليكارناس $De\ compositione\ Verborum$ وبلوتارك (De Musica) سوف تقنعنا بعدم انتماء العروض والأوزان فى العصور القديمة الى عالم اللغويات والشعر لأنها كانت متضمنة فى العلوم الموسيقية ، ويمارسها الشعراء الموسيقيون . أما أولئك الذين ألوا على أنفسهم مواصلة التقاليد الكلاسيكية ، فلم يكونوا من الموسيقى اليونانية ، أى الجمع بين الاغنية والشعر . الظاهرة الأولى - عرفوا باسم نحاة الاسكندرية . لم تكن مبادئ الموسيقى هى ما يعينهم ، وتركز نشاطهم حول « قياس المقاطع » وهى المهمة التى اعاد الاهتمام بها الاتباع المترددون « لبوالو » .

ان الأصل الموسيقى للشعر الليريكى اليونانى حقيقة راسخة ، على ما يبدو . أما الاعتراف الكامل بموسيقى الآلات الخالصة ، فقد حدث فى وقت متأخر . ولم يبق من هذا العهد الباكر الذى سادته الشعر الليريكى سوى مقطوعة لامعة شهيرة واحدة ، كثيرا ما استمر ذكرها مع الاعجاب . أنها « النومس البيتى » (٥٨٦) لعازف الزمار ساكداس ، وتعتبر أول المبدعات الهامة لفن الزمار ، وأقدم أمثلة الموسيقى ذات البرنامج .

يتألف هذا « النومس البيتى » الابولونى من خمسة اجزاء ، وكان يعزف على الاولوس ، يقول « بوالوكس » النحوى من القرن الثانى الميلادى ، ويبدو ان روايته موثوق بها أكثر من الروايات الأخرى ، ان « هذه الصوتاته ذات

الحركات الخمس ، تمثل صراع أبولو مع التنين . وتحمل الحركات المختلفة العناوين الآتية :

- ١ - تمهيد .
- ٢ - التصدى .
- ٣ - القسم الايأى (الصراع) .
- ٤ - اغنية من اغاني المدايح .
- ٥ - رقصة النصر .

ومن المستطاع ان نتبين بالفعل مدى القرابة بين مشكلة عازف الاولوس والمشكلات التي واجهها فيما بعد ريشارد شتراوس ، اى القيام بالتعبير عن الفعل وعقدة الرواية بوساطة الموسيقى .

يجاز المستمع الحديث بطبيعة الحال عندما يطلب منه الاعتقاد بان مثل هذه الوسائل الساذجة في التعبير كتلك التي كانت تتوافر للعازف المنفرد على الاولوس أو القيثارة كانت قادرة على اثارة نفس الانطباعات العميقة التي يحدثها الاوركسترا السيمفونى الحديث ، بفحولته ، وتعدد ألوانه . ومع هذا ، فعلينا الا ننسى بأننا نتناول عصرا من التاريخ لم يعرف الهارمونية أو البوليفونية ، وكان المستمعون في العصور القديمة يتابعون اللحن الموسيقى الخالى من البوليفونية باهتمام بالغ لم يعد معروفا لدينا . وارتفع المؤلفون الموسيقيون عندهم بالقدرات التعبيرية لمثل هذه الألحان الى ذروة من الرقى الفنى . كان اليونانيون قادرين على اكتشاف أى انثناء ، ولو بسيط أو دقيق في الخط اللحنى ، وتوافر لآذانهم أرهاق ساعدهم على ادراك دقائق التنعيم واللون ، التي نعجز نحن عن ادراكها رغم تدريب آذاننا على الهارمونييات وتعدد الأصوات البوليفونية ، ومن هنا يبدو ان القول بان الموسيقى الكلاسيكية (الهلينية) قد سعت لبوغ غايات مماثلة في سموها وتعقدها لغاياتنا ، أمر طبيعى له ما يبرره ، وان كانوا قد حققوا ذلك اعتمادا على سبل وأدوات مختلفة .

علينا الافتراض ان المستمعين الى هذه الموسيقى كانوا يعرفون « برنامجها » بكل تفاصيله ، وأن مهمة عازف الاولوس لم تكن أحداث انطباعات معينة بقدر اتجاهها الى تصوير الافعال الانسانية وتعزيزها . فما كان من المستبعد لو تناسى عازف الاولوس النظام الموضوع « للنوم » اعراب الجمهور عن امتعاضه وتعبيره عن نفوره . ومن هنا يكون هناك اختلاف أساسى بين الموسيقى ذات البرنامج في صورتها القديمة والحديثة . إذ كان العازف المنفرد القديم يتبع برنامجا تمتد جذوره الى التقاليد . اما المستمعون ، وكانوا على دراية تامة بما ينبغى أن

يحدث فيتوقعون الى ادراك قدرته على الاضطلاع باعباء المهمة الملقاة على عاتقه ، وأى حيل بارعة سيلجأ اليها . أما الموسيقى الحديث فيتوقع منا اتباعه في عالمه المتخيل ، وحده السبل التي لجأ اليها التي تعد من مبتكراته الشخصية .

تتبين أهمية الآلتين القوميتين من النظام الهرمى الدقيق اللتين كانتا تتبعانه . إذ كانت الاولوس تسبق من حيث المرتبة القيثارة على الدوام . وإذا راعينا الأصل القومى القديم للقيثارة ومنزلتها ودورها في شعر « النومس » ، فاننا سنكون محقين إذ تشككنا في رد انتزاع الشعبية الأصلية لآلة أبولو الى مؤثر خارجى . وربما عزى التأثير للديتارمب وهو أحد الأنواع الشاعرية العظيمة الأهمية من وجهة النظر الموسيقية ، يمثل الديتارمب اسمى ارتقاء في ميدان الشعر الجماعى . إذ كان أعظم أداة في شعائر عبادة ديونيزوس ، وكان يؤدى بوساطة كورس مجتمع في شكل حلقة دائرية ، ويتألف من تكرار اسسروفي مرتفع النغم (ستروف - مقابل للاستروف - ايودوس) ونشط أول علمين من اعلام الديتارمب : اريون ولاسوس في أثينا . وكان لاسوس من بين أساتذة أفلاطون . ويمكن مقارنة أهمية الديتارمب وتأثيره على ما حدث من تشعب في موسيقى اليونان « بالنومس » . واعتمدت الاغاني الجماعية الكبيرة كتلك التي ألفها الشاعر بيندار على قواعد تأليف الديتارمب . ويعزو أصحاب نظريات الدراما اليونانية أصل الدراما الى الديتارمب .

« مولد المأساة من روح الموسيقى »

لعبت الموسيقى دورا هاما في الدراما ، وإن وجب اعترافنا بعدم وضوح هذا الدور وضوحا كاملا . وكل ما نعرفه هو الوظيفة الغنائية التي كانت للكورس : التمهيد للمشاهد ومصاحبتها . وكان العدد الأصلي لأفراده في المأساة اثني عشر ، ثم زيد العدد فيما بعد الى خمسة عشر ، بينما ارتفع العدد في الكوميديا الى أربعة وعشرين . ونحن نعرف أيضا ، كيف جمع الممثلون بين التمثيل والغناء ، وكيف كانت « الاولوس » تعزف اثناء عرض الأحداث ، فتضفى بذلك على التمثيلية لمسات ميلودرامية (بمعناها القديم لا الحديث) . كانت « الاولوس » الآلة الوحيدة للمسرح ، ولم تستخدم الا منفردة ، ولم يحدث على الإطلاق ان استعاض عنها بالكنارة .

ومهما تضاعف عدد افراد بعض الكورسات ، فانهم كانوا يؤلفون جانبا هاما من الدراما . وادى اعتماد ادوارهم على الغناء الى استغراق زمان العرض

وقتنا أطول من الوقت المحدد لمحاورات الكلام العادى . وعلى ضوء هذه الوقائع لا مغالاة في القول بأن الانطباع الذي كان ينقل للمستمعين في المأساة اليونانية كان موسيقيا الى حد كبير . يتعذر فهم أبناء القرن العشرين لهذه الظاهرة عدم وجود أى شكل فنى عندنا يناظر المأساة اليونانية المعتمدة على الموسيقى . فلا تشابه بينها وبين الاوبرا بما فيها من حوار بالكلام العادى يظهر بين الفينة والأخرى ، وربما كانت أكثر من ذلك ابتعادا عن الدراما الموسيقية الفاجنرية . على ان الحضارة المسيحية قد اخرجت في العصور الوسطى « التمثيلية الدينية » *mysterium* وتعنى الاحاجى التى لم تختلف اختلافا كبيرا من حيث الطابع عن المأساة اليونانية . فلقد نبعت « هذه الاحاجى » من الشعائر الدينية ، ومن الموسيقى ، أى من نفس المصدرين اللذين نبعت منهما الدراما اليونانية . وربما ساعدت دراسة تمثيلات العصور الوسطى على تقربنا من فهم الطابع والتأثير الفنيين للمأساة القديمة . وقد يتحتم علينا الاعتراف بأن هذه المأساة بأناشيدها الجماعية ومحاوراتها الكلامية وأغانيها المنفردة وما فيها من عزف على الاولوس تبدو في نظرنا مفتقرة الى أى وحدة جمالية .

يتعجل كثيرون ممن يستمعون بدرامات سوفوكليس وأوربيد في قراءة اشعار الكورس ، ويعتقدون ان فقراته مفسدة لاتصال الدراما ، مضغفة لتوترها . وبدأ اهمال فقرات الكورس وعدم العناية بها منذ عهد باكر للغاية . ويرجع « ديون كريسوستوم » ذلك الى قرابة نهاية العصر الكلاسيكى القديم ، مدعيا انه كثيرا ما كانت التراجيديات تعرض بغير فقرات كورالية . فلاى سبب وجدت اذن ؟ لن تساعدنا على اجابة هذا السؤال أية تأملات جمالية ، والاعتبارات التاريخية وحدها هى التى ترشدنا الى ادراك طبيعة الدراما .

عرف عن الدراما في أبسط اشكالها ، واقدمها ، اتجاهاها الى الموسيقى في ذروة مشاعرها واضطرابها ، باعتبار الموسيقى قادرة على مواصلة التعبير عن الانفعال عندما تعجز روح الانسان - عند عمق استثارته - عن الافصاح بأكثر من صيحات مبهمه ، كان سوفوكليس مؤلفا دراميا . سر قوته تحكمه في عقدة الرواية واحداثها . أما اسخيلوس فموسيقى وليريكى كورالى : ما يستحثة لخلق اعماله شعور بعيد الغور من الاضطراب كالذى يشعر به الموسيقى ، ويسبق الافكار الشاعرية المحددة المعالم . ويتحتم عليه للنجاح في توصيل هذا الشعور مخاطبة وجدان الجماهير ، لذا كانت السبل التى يلجأ اليها لتحقيق هذه الغاية ذات طبيعة ليريكية موسيقية . في عهد اسخيلوس ، كانت الموسيقى والليريكية مازالتا تؤلفان وحدة واحدة ، فكان يتحتم خلق الكلمة والنغمة والقصيدة واللحن ، في نفس الوقت .

تعد « اجاممنون » لاسخيلوس اكمل مثال للتراجيديا . ففيها تم الجمع بين العنصرين اللذين نبعت منهما التراجيديا : الغناء الكورالى ، والسرد المعتمد على الكلام ، وولدا من جديد في وحدة موسيقية كاملة . ومشهد « كاساندرا » هو أروع لوحة رسمها شاعر على الاطلاق . فنحن نرى فيها الجريمة البشعة قبل حدوثها . وأكثر من ذلك ، نحن نعيشها مع الراى . ويأسر قلوبنا تأثير هذا الجنون الملهم وما فيه من ايماء ، فتبدى لنا الأحداث الفظيعة التى تقترب في القصر كابوسا ، الى ان توقظنا صيحة موت اجاممنون وتعيدنا الى واقع التمثيلية . القادر على أحداث مثل هذه التأثيرات هو الشاعر الغنائى والفنان الموسيقى وحده . اننا مازلنا نقشعر عندما نستمع الى هذا المشهد ، ونعجب بآثره الذى لا يقاوم ، حتى بدون الموسيقى التى كانت مرتبطة به فيما مضى . ولكن علينا الا ننسى ان كل هذه المشاهد تقريبا كانت تعتمد على الغناء ، لا على مجرد الصيغ الخطابية . وليس بوسعنا ادراك ، ما كانت تحدثه موسيقى اسخيلوس من تأثيرات سيكولوجية على هذا العهد .

كانت التراجيديا قبل « اجاممنون » من نوع ليريكى موسيقى . وبعد ذلك تحولت الى دراما مع الموسيقى ، خلقها اسخيلوس في شيخوخته عندما رأى الفن الجديد الذى استحدثه سوفوكليس الشاب . ولم يكن في ميسور الفنان القديم نسيان حياته الفنية الطويلة التى أمضاها كشاعر موسيقى ، ولكنه حاول المواءمة بين الجديد والقديم . الحق ان « اجاممنون » تقنعنا بكيف ولدت التراجيديا من روح الموسيقى .

المظاهر الاجتماعية للموسيقى

بعد ان بدأ تنظيم المدن اليونانية ، وازداد ارتقاؤها سياسيا ، لم يعد من المستطاع ترك الموسيقى التى كانت عظيمة التأثير على روح الهلننيين ومشاعرهم لحصافة الفنانين القائمين بالاداء . فكان عليها ان تتبع القواعد التى يفرضها صالح الدولة . وتزعمت اسبارطة هذا الاتجاه ، فأمر المشرع لوقريجوس بوجوب اضافة التعليم الموجه للمنظم للموسيقى ضمن ما يعلم للشباب والجماهير . وبرر تعاليمه بالتجارب المكتسبة من كريت ، حيث ساعدت ممارسة الموسيقى التى أوصى بها « مينوس » على زيادة التعلق بالآلهة ، واطاعة الكريتيين للقوانين . ولم يكن يسمح لأى اسبرطى ، مهما كان عمره أو مرتبته أو جنسه ، بالاعفاء من هذه التمارين . ويطلب من كل فرد القيام بدوره للارتقاء باحوال الدولة الاخلاقية والاجتماعية والسياسية . وينبغى الا تسمى الأشعار التى تغنى الى روح (المدينة - الدولة) ، وعلى العكس من ذلك ، فمن الواجب

أن ترفع من شأن البلاد ، وتساعد على زيادة الاحساس بالنظام وطاعة القوانين والكرامة والقدرة على اتخاذ القرار السريع وحرارة الالهام . وبفضل اتباع الالحن للمقام الدوراني الذي يحرك الشيم الماثورة عند الرجال كالأتران والتعطف والبساطة .

ناصر « سولون » الموسيقى في أثينا ، وكان يأمل الارتقاء بالصلابة الخلقية والشعور بالمسئولية عند المواطن . تلك الخصال التي رآها أساس صالح الدولة وقوتها وشهرتها . ويتحقق ذلك بتزويد الشباب بالعلم الموسيقى . وحرر على العبيد ممارسة الموسيقى باعتبارها من المميزات التي يتمتع بها النبلاء ، ودرى قصرها على الأثينيين الأحرار وحدهم .

ويمكن مصادفة أعمق بحث جمالي وأخلاقي عن الموسيقى عند أفلاطون . ويعد بعد أرسطوكسينوس أفضل من كتب عن الموسيقى بين القدامى . وأهم محاوراته التي تفيض بالإشارات إلى الموسيقى هي « تيمائوس » و « القوانين » وكذلك « الجمهورية » و « جورجياس » و « فيليبوس » في مذهب أفلاطون ، وفي الفلسفة اليونانية بعامة . تحتل الموسيقى الصدارة بين الفنون ، ورأى الفيلسوف وجود مشابهة بين تقلبات النفس وحركة النغم $\Phi\omega\sigma\alpha\iota$ ، ومن ثم فلا يمكن أن تكون غاية الموسيقى قاصرة على الترفيه ، ولكنها خلق التوافق في النفس والارتقاء بها وتهئية الانفعالات (تيمائوس) ومن هنا تكون الموسيقى أفضل معبر مباشر عن « أيروس » ، وبمثابة معبر بين « المثل » والظواهر . والمهمة الأولية للموسيقى تربية ، والمقصود بذلك عند العالم القديم بناء السلوك والخلق ، وإذا فلا تعد ممارستها « مسألة خاصة » ، ولكنها من المسائل السامية العامة . ولكل لحن وإيقاع وآلة أثر مميز على خلق الإنسان وأحوال الدولة . إذ تساعد الموسيقى الجيدة على الارتقاء بأحوال البشر ، أما الموسيقى الرديئة فتسئى إليها . وعلى ذلك فثمة صلة وثيقة بين الموسيقى الجيدة والنافعة ومعايير السلوك الأخلاقي التي تخضع لها هذه الموسيقى . ويؤكد ذلك استعمال نفس كلمة Nomos للدلالة على صحة التوافق والمنطق الموسيقيين ، والقواعد الأخلاقية والاجتماعية والسياسية للدولة .

والاعتقاد كان قائما في وجوه تناظر بين مجموعات الأصوات والأنغام ، وبين السلوك البشري وظواهر الكون - كفصول السنة وأجزاء اليوم ودوران الشمس والقمر وأطوار النمو وأحوال الجو والرجل والمرأة والمولد والموت وإعادة الخلق - وتحويل السحر إلى موسيقى - الذي بدأ في الشرق - بلغ نبروته في معنى « الايترس » عند اليونانيين . فهو الذي خلق النظام في عالم

الموسيقى وحدد مكوناتها . وهو الذي طرح سؤالاً هاماً : أي أثر للموسيقى على طبيعة البشر ؟ تفسر هذه النظرة الأهمية غير العادية التي خصصها اليونانيون لموسيقاهم ، فهي التي تفسر الدور الأساسي الذي خصصوه لها في تعليمهم ونظامهم السياسي . والقول بإمكان احتلال فن الموسيقى مرة أخرى مثل هذه المكانة السامية في الحياة العقلية والروحية عند أية أمة من الأمم موضع شك .

يتعذر تعريف معنى « الايتوس » باللغة الانجليزية ، وسوف يتسنى لنا فهمه بصورة أفضل لو راعينا اعتقاد اليونانيين شدة تأثير الموسيقى على الارادة ، وتمشياً مع ما قاله كتابهم : تتأثر الارادة بالموسيقى تأثيراً حاسماً على ثلاثة وجوه . فهي قادرة على خلق حافز العمل وزيادة صلابة الكائن ، مثل قدرتها على اضعاف التوازن العقلي سواء بسواء ، واخيراً تستطيع الموسيقى تعطيل القوة المعتادة للارادة بحيث تسلب الفاعل كل وعى بأفعاله .

ويعكس مذهب « الايتوس » - وكان أفلاطون أعظم معبر عنه - روح المثل الأعلى للمدينة الكلاسيكية - المدينة كجمهورية أخلاقية اجتماعية وسياسية - في أعمق صورها واحدها ، وفي اعتقاده بقدرة الموسيقى على السحر - كما تصورهما البدائيون - والمساعدة على البرء من أية علة ، لم تتضاءل هذه الخصائص الروحية الدينية للموسيقى عند أفلاطون ، وفي المثل الأعلى للمدينة عند اليونانيين ، وإن كانت جوانبها الأخلاقية قد اكتسبت الصدارة ، وتراجعت الجوانب الطقوسية إلى الوراء . ربما بدا مثل هذا المذهب ممثلاً لنزعة تعنيت متعارضة مع التقدم ، لأن عنصر الالتزام فيها قد تجاهل بكل وضوح الحرية الفنية لاستنباط النتائج النهائية من « القوانين » ، والأصح أنها ليست متعارضة مع التقدم ، ولكنها تدل على التمسك بالينابيع القديمة . فنحن نرى في تصلب أفلاطون عودة ظهور قدامى الأبطال العظام في مقابل المذاهب المؤمنة بالنواحي الشكلية للموسيقى ومعانيها الرامية إلى اللذة . ونشاهد مرة أخرى حرية أولئك الأبطال القدامى : الحرية التي لا تعترف بأي قيود ، المنطلقة في فضاء الكون واللاهائية . ويتحتم من أجل هذه الحرية القصوى تضحية كل حرية عابرة .

سلم أفلاطون في « الجمهورية » بالفكرة العامة التي ترى التربية البدنية والموسيقى عنصريين أساسيين في التربية . ومع هذا فقد ابتعد أفلاطون في نقطتين عن هذه النظريات السائدة ، وتمشياً مع ما قاله : الموسيقى ينبغي ألا تتبع التربية البدنية ، بل يجب أن تسبقها وتسودها ، لأن الجسم لا يحدث سموا في الروح ، وعلى العكس من ذلك ينبغي أن تعمل الروح على بناء الجسم . والرياضة البدنية تؤدي إلى الفظاظة والغلظة ، ما لم تنهذب بالموسيقى . ومن جهة أخرى ، تؤدي الموسيقى في حالة الاستغناء عن الرياضة البدنية إلى فتور الهمة وبلادة

النفس . ونصح افلاطون بممارسة جميع الاعمار للفن للاطمئنان الى حدوث تأثير خيرا دائم للموسيقى . ولذا يجب تقسيم ابناء الجمهورية عن بكرة أبيهم الى مجموعات كبيرة . تحتوى المجموعة الاولى على الصبية ، والثانية على الشباب حتى سن الثلاثين . وتضم المجموعة الثالثة من هم بين الثلاثين والستين .

كان لاهل اركاديا قوانين وتعاليم وضعتها الدولة ونادت فيها بالتعليم الموسيقى الالزامى لكل مواطن حتى سن الثلاثين . والمفروض في اسبرطة وطيبة واثينا ان يتعلم الجميع عزف الاولوس ، كما كانت المشاركة في الكورس من اهم الواجبات المفروضة على الشباب اليونانى . وتتبع دراسة الغناء الكورالى الترتيب الزمنى والتاريخى اتباعا وثيقا . فهى تبدأ باقدم تراثيل مدائح الآلهة والابطال ، وتنتهى بالموسيقى المعاصرة . لم يكن كل نوع من الموسيقى مقبولا لغايات التعليم ، واحتفظت بالصدارة الالحان ذات المقامات الدورانية ، بعد ادراك جديتها وقيمتها في بناء الخلق .

ودفع اتصاف اللتين الرئيسيتين بخصائص مختلفة (القيثارة بصوتها الناعم والاولوس بنغمها النفاذ) اليونانيين الى نسبة مميزات اخلاقية لكل منهما . وبالمثل نسبوا « ايثوس » أى مؤثر اخلاقى لكل مقام من المقامات ، فبدأ بعضها في نظرهم ملطفا وناقلا للمواطن النبيلة ، بينما بدأ البعض الآخر مغريا بالعنف وله اثر اخلاقى سئ . ولما كانت الاسماء التى سميت بها المقامات المختلفة تحمل اسماء مختلف القبائل لذا يحتمل ان يكون « الايثوس » أو الصفة المميزة المنسوبة لكل مقام انعكاسا لخلق القبيلة . فلقد بدأ ابناء آسيا الجنوبيين في نظر المهاجرين الشماليين من الدورانيين بصرامتهم واستقامتهم صفقاء مخنثين ، لاخلق لهم . ومال هؤلاء الشماليون الى نسبة تأثيرات فاضلة مخصصة الى المقام الدورانى ، بينما بدأ المقام الفريجى في نظرهم دالا على الشهوة والتهتك . وهكذا ظهر مذهب اخلاقى عن اثر الموسيقى القومى في بناء خصال نافعة للدولة ، والآثار الهدامة للأخلاق التى تحدثها الموسيقى الأجنبية .

ربما بدأ النشاط الموسيقى الفعلى للشعراء والدراميين مجرد شئ تقليدى نوعا ، وان كانت أهمية الموسيقى في الحياة قد نمت باطراد ، وازدادت شيوعا في سائر الانحاء ، وارتبطت في ممارستها بالأحداث الكبرى ذات الأهمية القومية . كانت منجزات الموسيقى تقدم مثل العروض الرياضية في شكل المباريات التى عرفت عن اليونانيين في مناسبات « الاجون » . ويضم الاجون مباريات رياضية وسباقا للعربات والخيول ومباريات موسيقية وأدبية تقدم وسط مظاهر فخيمة . وأقدم الاجونات هى أجونات الرياضة التى تحولت فيما بعد الى المباريات

الاولمبية . وفي القرن السادس ق م . ، ظهرت « الاجونات » الدنيوزوسية التى سبقت الدراما بمعناها الصحيح . والظاهر ان « اجونات » الشعر - ويتلى فيها ملاحم شعرية - قد نشأت عند الايونيين ، وان كان الاسبرطيون قد رحبوا بها فيما بعد ، وبدأ ظهور « الاجونات » الموسيقية والاوركسترية - مهرجانات الموسيقى والرقص - في المناطق الكريتية والدورانية ، ثم انتشرت فيما بعد في باقى انحاء شبه الجزيرة . وابتداء من القرن الرابع ، ظهر في الاجونات الموسيقية نوعان رئيسيان : أجونات من المشاهد ، وتعرض فيها روايات للمسرح أو للمجموعة ، والاجونات « التتميليك » - وأسمها مأخوذ عن اسم المحراب الديونيزوسى القائم في منتصف المسرح - وتضم كل أنواع الأغاني والموسيقى التى يمكن تخيلها . وساعدت شعبية « الاجالانات » الموسيقية على خلق جمعيات و « اتحادات » للفنانين في العهد الهلينستى « كاتحاد الفنانين الديونيزوسيين على سبيل المثال . وتتكد نفقات المهرجانات الحكومات والجمعيات المختلفة والحكام ، أو ربما المواطنون المشبعون بالروح العامة . وتضمنت البرامج - كما يحدث في العصر الحالى - مؤلفات قديمة وحديثة . وبعد الظافر في أى « أجون » موسيقى ، كنظيره في الرياضة ، بطلا قوميا .

يرجع استخدام الموسيقى في العمليات الحربية الى أصل بعيد كالحرب ذاتها ، وقامت بدور هام في معارك اليونان القديمة ، واحتلت « الاولوس » الصدارة بين كل الآلات . وزودنا « هيرودوت » و « بلوتارك » و « توكوديدس » و « سيليوس » بمعلومات وفيرة عن هذه الموسيقى العسكرية . فلقد روى لنا كيف غزا الملك الميدي « الياتيس » اقليم مليزيا على نغمات الاولوس ، وغيرها من الآلات واقتحم الكريتيون والمقدونيون ميدان الوغى بمصاحبة الاولوس . وتحدث بلوتارك عن المقدونيين بوجه خاص (الموسيقى ٢٦) ، ولاحظ كيف كانوا يعزفون « أغنية كاستور » قبل اقدمهم على الهجوم ، وروى بلوتارك لنا أيضا في سيرته عن ليقورجوس (٢١ - ٢٢) كيف شاهد هذا الحاكم اثناء رحلته الى كريت بعض العادات الطريفة ، المستحدثة ، وادخلها في بلاده بمجرد عودته الى اسبارطة . والظلمات مازالت تحيط بشخصية اكرزينوفون . وما زلنا غير متيقنين من صحة وجوده في التاريخ ، الا أن هناك رواية تنسب اليه ، ويقال فيها ان اللاكديمونيين هم الذين استعملوا الاولوس كنفير حرب . ولا حظ أن ليقورجوس هو الذى ادخلها في الجيوش الاسبرطية . لم يكن استعمال الاولوس امرا عرضيا عابرا بأى حال ، فقد كان له في الحياة اليونانية دور محدد على اكمل وجه . فكان الجنود يسيرون الى المعركة على نغمات الاولوس ، حتى يحتفظوا بنظام صفوفهم . وكان عازفو الاولوس يوزعون على النقاط الاستراتيجية . ويعزف عازف الاولوس « مقدمة » قبل المعركة ، يقال أنها تساعد الجنود على التحفز للقتال ، بينما يعزف ما يدعى « بأغنية كاستور » كإشارة لبدء القتال .

علم الموسيقى

من استطاع الاعتماد على الأعداد في التعبير عن المتوافقات والنسب التي تلعب دورا هاما في الموسيقى . وبدأت الموسيقى في نظر العقلية اليونانية جزءا من فلسفة الرياضة . واعتقد الفيثاغوريون ، الرواد الذين مهدوا ، لرسل و « اينجتون » و « اينشتين » ، بأن الرياضة ترادف الفلسفة . وبعبارة أخرى يمكن القول ان النظرية الرياضية في الهارمونية قد بدأت كجزء من نظرية عامة في هارمونية الكون . ويتفق اتباع فيثاغورس مع الكتاب غير الفيثاغوريين في نسبة اكتشاف القوانين العددية للهارمونية للفيلسوف العظيم ، كما يجمعون على الثناء على أهمية هذا الاكتشاف .

على البناء على
وصادفت النظرية العامة للنسب والعلاقات التناسبية دعامة مؤيدة لها في
السطوح والأحجام والأبعاد في فن العمارة . ولم يتردد اليونانيون في إضافة
المتخاضيفات الموسيقية إلى هذه المتخاضيفات ، وارتقوا إلى أكبر حد بالنظرية
المتافيزيقية للأعداد ، والظواهر المترتبة على الأعداد : الأبعاد والإيقاع والشكل .
وربما تساءلنا ألم يحاول المهندسون اليونانيون الذين لم يترددوا في اكتشاف أشد
التوافقات العددية خفاء أن يضمنوا في تصميماتهم - بالإضافة إلى السيمتريات
والتناسبات المكانية البحتة - القواعد الرياضية المستخلصة من العلاقة المتوافقة
بين العمارة والموسيقى . ولقد تحدث عرضاً ميتروغنيوس أعظم الثقات الذين
يمكننا الاعتماد عليهم في مسائل العمارة القديمة ، عما يعرفه عن النظرية الرياضية
للمقام الدياتوني ، واستشهد بارسطوكسينوس من تارينتوم . ودرس باحث في
اليونانيات من معاصرينا : اثاناسيوس جيورجياديس أبعاد المعابد اليونانية ،
ونسبها ، وفقاً لهذه النظرة ، وكشف كتابه « التوافق في تصميم العمارة »
عن وجود صلة وثيقة بين طريقة ترتيب الأعمدة وعناصر السلم الفيثاغوري .

كثيرا ما انحرف الفيثاغوريون الى ما يصح اعتباره بغيبيات العدد ، وان كانت نظريتهم الموسيقية قد اتبعت قواعد علمية في مشاهداتها . وتعد نتائجهم المعتمدة على طول الاوتار وعدد الذبذبات أساسا للعلم الحديث للسمعيات . واعظم دعامة اعتمد عليها العلم الموسيقى اليوناني مستمدة من ارسطو الذي لم تكن نظريته الى الموسيقى ممثلة لنظرة الفنان اليها ، كما هو الحال عند استاذة افلاطون ، بقدر ما كانت ممثلة لنظرة العالم الباحث . وتقترب كتابات ارسطو عن الموسيقى من صورة المذهب المستقل في الجماليات . فهي لا تستند الى أية عناصر من خارج الموسيقى . وجاءت نظرة المفكر الكلية الشاملة متوافقة مع مذهبه القائم على العلم والتجربة ، مؤيدة لدور الموسيقى في التطهير (الكاثاراسيس) . ونهض المشاعون ، اتباع ارسطو ، بعلم الموسيقى ، وبلغوا به الذروة ، ومع شح معرفتنا ببعض اتباعه البارزين ، الا أننا نعرف ان

ثيوفراسطوس (٢٧٢ ق م - ٢٨٧ ق م) كان يعارض فكرة تسمية أى تأثيرات طبية للموسيقى ، كما اننا نعرف العمل التاريخى الذى كتبه هيراقليديس ، وحفظه بلوتارك فى صورة مختصرة ، ونحن أكثر توفيقا فى معرفتنا بأشهر باحثى العصر القديم : ارسطوكسينوس من تارينتوم (القرن الرابع) الذى سماه هوراس بالموسيقى والفيلسوف *musicum idenque philosophus* ، والذى ظل يتمتع بشهرة كبيرة حتى القرن التاسع عشر مما حث « بيك » الباحث الكلاسيكى العظيم على تسميته بالمؤلف الاعظم *summus auctor*

لم يكن ثيوافراسطوس من أصحاب الشخصيات كجذابة ، وبدأ في نظر
اقرانه محبا للشجار حصودا شريرا ، وان كان يمثل باعتباره عالما وباحثا
علميا قمة العلم الموسيقى الكلاسيكي . ويوصفه فيلسوفا يونانيا نظر لموسيقى
من ناحية القربة والسياسة ، ومن هنا فانه عنى عناية فائقة بمذهب «الايثوس»
ونستطيع ان ندرك في كتاباته نظرة العالم الطبيعي الصميم . فلقد اتجه اتجاها
معارضاً للتأملات الفيثاغورية المعتمدة على الرياضة والعدد ، ودرس النفقات
الموسيقية تبعا لقاعدة فزيائية اكوستيكية . وهو ليس عالما فزيائيا فحسب ،
اذ يصح اعتباره اول من عنى ببيكولوجية الموسيقى وجمالياتها ، لأنه تجاوز
مسألة اصل الصوت ، وبحث في مشكلات ادراك الأذن البشرية له .

آخر مرحلة فى الموسيقى الكلاسيكية

تنطبق القواعد التي اثرت في تقدم الفنون والآداب اليونانية في العصر التالي انطباقا كاملا على الموسيقى ، كان هذا العصر الذي تساوى عنده الولع بالتقاهات والاغراق في الاحلام بالمبدعات الشامخة ، عصرا عظيما ، لأنه سعى بوعى لسن قواعد الاصلاح ، ولاءدة احياء الفن ، فبشر بغايات جديدة وبمهام جديدة وبحلول جديدة . قال تيموتيوس : « اننى لا اتغنى بكل ما هو عتيق فالجديد مفضل عندي . ان من يسود اليوم هو زوس رب الأرياب الفتى . اما كرونوس فهو رب الماضى . فالى الجحيم أيتها الموزا العجوز » . وتعرض موسيقى العصر علامات أوفر تناظر روح العصر أكثر من موسيقات العصر الغابر .

أهم نموذجين للجمع بين الموسيقى والشعر هما « النومس » الجديد و « الديترامب » الجديد ، كما قدمها الشعراء الموسيقيون فرينيس وتيموتئوس وفيلوكسينوس بوليدوس (من القرن الخامس الى الرابع) • ويتبين ما حدث من اختلاف في تقدير مكانة الموسيقى ، وأهميتها ، من التغير الذي حدث في مراتب الآلات • فلقد تنازلت القيثارة عن الصدارة للاولوس ، ولم يعد اسم عازف الاولوس يذكر في (قائمة الدرامات المصحوبة بالتواريخ والأسماء) فحسب ولكن اسمه قد اصبحت في نهاية الأمر يوضع قبل اسم الشاعر ، وهذا يعنى الاعتراف

بالموسيقى كفن مستقل . وثمة تشابه مثير للدهشة بين عصر الفرتيوزية في القرن العشرين وهذه الشعبية المفاجئة للبراعة في عزف الآلات في القرنين الخامس والرابع ق م . واختفت الألحان الهادئة البسيطة . واكتشف النقاد المعاصرون زيادة ازدهار الألحان بالحليات ، وكثرة تغير المقامات ، وصخب منجزات الآلات ، وثقلها . صحيح ان هناك منذ عهد باكر محاولات ملحوظة لتحرير الموسيقى ، عنى بها حتى أوربيد نفسه ، ولكن الفلاسفة والكتاب لم ينظروا للمستحدثات بعين الرضا والارتياح ، ورأى فيها أرسطوكسينوس انحطاطا صريحا ، وبعد التناقص الذى ساد فى العهود السالفة فى استعمال الآلات ، ظهر الآن نوع مركب من الموسيقى لا يختلف عن مجموعتنا المعاصرة للآلات . ففيها نايات ومزامير وكنايات وصاجات ، وشتى الأنواع الأخرى التى تستعمل فى الأداء الموسيقى . ورأى المحافظون فى هذا التجديد اضطرابا وحشيا ، أو على حد رأيهم : انحطاطا لفن سام عريق .

علينا ان نبدأ بالكلام عن تيموفىوس الشهير من ميلتوس (٤٤٦ - ٣٥٧) . كانت « ديترامباته » و « نوماته » مطولة حافلة بالزوائد ، أما الحانه المتعة الخفيفة فكانت مصممة للتسبيح بحمد الفن الأقدم ، وجلاله . ونجحت « نوماته » فى خلق ثراء فى اللون لم يسبق معرفته من قبل ، أثار دهشة عامة حتى عند نقاده ، ورحب به الجمهور المبهور ترحيبا حارا . أما المفكرون الحذرون فأعربوا عن معارضتهم لذلك . ورأى أفلاطون وأرسطو فى هذه الموسيقى اساءة ضارة . ففيها انتهاك بلا مبرر للقواعد التى وضعتها الدولة . وقابل الأدباء الفن الجديد باللوم والترحيب معا . فشن أرسطوفان فى كوميدياته حملة قاسية ضد الاتجاه الجديد فى الموسيقى ، لأنه زين بالحليات الموسيقى العريقة الرصينة . وندد فيروقرطس مؤلف الكوميديا علنا « بموسيقى المستقبل هذه » عندما أظهر الموزا فى صورة عذراء هتك عرضها . على ان تيموتىوس موسيقى المستقبل قد خلق مدرسة جديدة ، انضم اليها مبلانبيدس وكريكسوس وفرنس لاستغلال الامكانات الكامنة فى التيار الجديد .

يتعلم المؤرخ بتأثير خبرته الا يتقبل المعلومات التاريخية كما ترد على لسان المحافظين . فواضح ان الاصلاحات قد استحدثت أشياء جديدة كلية . وكل جديد يلقي على الدوام عدااء من الأغلبية . وفوق كل ذلك ، فأننا لن نخفق فى تقدير ما حدث من تحرر واضح لموسيقى . وعلينا ان نعتبر ذلك نتيجة لتيار تقدمى .

لم يعد بوسعنا بعد بلوغ هذه النقطة القول بحدوث تقدم حق . ان ما حدث لم يكن ظاهرة منعزلة ، اقتصر على عالم الموسيقى ، بل كان وراءها أسباب عامة فى الحياة الفكرية اليونانية ، بعد أن قضى القرن الذى سبق ميلاد المسيح

على النزعة الاستقلالية لليونان الهلينيستية . وبعد ان فقدت العبقورية اليونانية حوافرها اتجهت الى العنافة وتقليد الكلاسيكية التى سادت فى فترات ردود الفع بين الفينة والأخرى ، حتى نهاية العالم القديم ، وثمة اتجاه من اقوى الاتجاهات فى الأدب والنحت ظهر فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد . ومن بين الآثار الموسيقية الفعلية القليلة من العصر القديم التى حفظت للاخلاف ، ترتيلان لزوميدس ظهرا فى هذا العصر الأخير . وجدير بالذكر انهما يتميزان ببساطة مثيرة متعارضة مع الاتجاه المحافظ العام فى الفن والأدب ، لأن روحها العتيقة القوية غير متناسبة مع الممارسة الموسيقية للعصر ، ومن المستطاع ادراك اكمل تغير حدث فى مكانة الموسيقى وأهميتها فى آخر نوع درامى عظيم فى العصر القديم « البانتوميم » . ففيه غدت النظرة الشاعرية ثانوية ، وانتقلت الأهمية الى الرقص والموسيقى .

وبعد اطلعنا على الأمثلة الموسيقية الفعلية الأولى الميسورة لنا ، يمكننا استخلاص نتائج محددة عن القواعد المتبعة فى بناء اللحن والايقاع . الظاهر ان نبرات اللغة اليونانية - قبل العصر المسيحى - قد أثرت تأثيرا ملحوظا على طبقة الصوت الموسيقى المصاحب لها ، وإذا توخينا الدقة قلنا أنه كانت تراعى عدم زيادة طبقة أى صوت موسيقى فى أى مقطع من الكلمة على طبقة المقطع الحامل للنبر ، كما كانت النبرة المخففة التى تستعمل فى المقطع الأخير من الكلمات تعطى نغمة موسيقية ذات طبقة اخفض من المقطع الحامل للنبر فى الكلمات التالية . لم تستمر الآثار الموسيقية التى ترجع الى القرن الثانى الميلادى وما بعد ذلك فى اتباع هذه القواعد . ومن ذلك يتبين حدوث تحول فى النبرة الموسيقية ، وأنها قد أصبحت مماثلة لنبرتنا الدينامية الحالية .

نستطيع استخلاص نتائج هامة أخرى من فحص بردية أوكسيرنخوس السالفة الذكر ، التى احتوت على شذرات من ترتيل مسيحى يرجع الى القرن الثالث الميلادى . وتمثل هذه الشذرة مقطوعة غنائية خالصة ، وتعد وثيقة فذة رغم قصرها . فهى مصدرنا الموسيقى الفعلى الوحيد لتصوير مرحلة الانتقال من موسيقى اليونان القديمة الى موسيقى اليونان المسيحية . واستمر وجود خصائص من الموسيقى الكلاسيكية فى هذه المقطوعة أيضا . فايقاعها بالمثل مبنى على طول المقاطع ، أن هذا يزودنا بدليل قيم على مدى تعقد الموسيقى فى بداية المسيحية . وإذا كانت المصادر الأدبية الأخرى قد بينت ما حدث من امتزاج للمؤثرات المختلفة ، فان هذه البردية قد أكدت لنا الفرض القائل بحلول نماذج من أسمى نوع من الممارسة الموسيقية القديمة محل الأغاني العبرانية كما كان يفتيها المسيحيون الاوائل ، وحدث هذا بمجرد التقاء العالم المسيحى بالحضارة اليونانية .

الموسيقى في العالم المسيحي الشرقي

يدفعنا التسلسل المنطقي لتاريخ موسيقى الحضارة الغربية الى الكلام عن الامبراطورية الرومانية وبداية العالم المسيحي . ولعله من المستحسن ان نبدأ الكلام عن موسيقى الامبراطورية الرومانية الشرقية في بيزنطة حتى وأن عني هذا الاضطرار الى التوغل بقدر كبير في العصور الوسطى .

أدى الجمع المتوافق بين «الافلاطونية الجديدة» و «الفيتاغورية الجديدة» بالاشتراك مع الاتجاهات الجديدة المنبعثة من فلسطين الى ظهور مذهب فلسفي جديد . وتصاعدت من هذا المذهب معتقدات ميتافيزيقية غريبة ، وبخاصة في مناطق الصراع بين الحضارتين السورية والمصرية ، وترتب على مشاحناتهما في بعض الحالات ظهور طوائف دينية جديدة .

بزغت في هذا الجو أقدم أناشيد الشعر المسيحي التي شقت طريقها الى دوائر الحضارة في سوريا وفلسطين ، ما لبثت ان خضعت للحضارة اليونانية ، ثم انتقل فيما بعد الشعر المسيحي والموسيقى المسيحية الى الغرب حيث تعرضا تسع اشارات أساسية . ويكفي ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين العصور الوسطى لاهوت غربي وطقوس غربية وموسيقى غربية .

لن نحاول فحص المهام الأولية لهذه الموسيقى السورية المصرية البيزنطية بعد ان اختفت في شياهب السحر والتعاوين . ويكفي القول بأن الدور الأصلي للموسيقى في عصور ما قبل التاريخ - التعاوين والسحر واستحضار الجن - قد ظل باقيا فيها أمدا طويلا ، وان بعض مظاهرها قد اتخذ شكلا نمطيا ، وأصبح من العلامات المميزة للطقوس المسيحية . ومن المراسم المعروفة في العالم المسيحي في عصرنا الحالي قيام الكاهن بانشاد أحد الزامير أثناء رش الماء المقدس على المذبح وجموع المصلين قبل ابتداءه لاحتفال القداس . وتبدو لنا هذه الظاهرة مجرد شعائر طقوسية . أما كهنة انطاكية فكانوا يعتقدون عند قيامهم بالشئ ذاته ان الشيطان يهاب موسيقى الكنيسة ، وبخاصة عندما يتكلم « بازيل » عن أرواح الشياطين التي تستطيع الموسيقى مطاردتها .

تركز العالم المسيحي الشرقي حول بيزنطة - التي أعيد تسميتها بروما الجديدة وعرفت بعد ذلك في سائر الانحاء باسم القسطنطينية - وظلت عاصمة الامبراطورية هذه موطن ازدهار للفن والأدب زهاء الف سنة . وبالنظر الى استمرار الحرب بين اجزاء الامبراطورية ، بلا انقطاع تقريبا ، حتى سقطت القسطنطينية آخر الأمر في قبضة الاتراك سنة ١٤٥٣ ، فقد كنا على استعداد للاعتقاد بتعرض الحضارة البيزنطية الى التدهور المستمر . ومع هذا فلو تأملنا تاريخ الامبراطورية الرومانية الشرقية سيتبين لنا الضالة النسبية لما عانته أهم ربوعها - وبخاصة العاصمة ذاتها - من أوصاب الحرب المستمرة ، وأنها قد استطاعت على عكس ذلك انشاء حياة روحية وفنية من أسمى نوع .

طالما ساد الاعتقاد بأن الفن البيزنطي استمرار متدهور للفن اليوناني الكلاسيكي سيتعذر الاهتمام الى أي فهم حقيقي لطبيعته . والقسطنطينية غدت بعد توطنها مركز حضارة مختلطة للامبراطورية الرومانية، ودعامة هذه الحضارة هو التراث الكلاسيكي والتراث والفن البيزنطي في صورة مختلفة اختلافا محددا عن العصر القديم . وفي القرون التي أعقبت سقوط الدولة الرومانية الغربية ، ظلت الفنون حية في بيزنطة ، وقدر لها فيما بعد أن تنقل الى الغرب ما ورثته من تراث كلاسيكي ، بالإضافة الى طابعها المميز .

تتماثل استحالة تقديم خلاصة شاملة عامة للموسيقى البيزنطية مع استحالة تقديم خلاصة مماثلة عن الموسيقى اليونانية الكلاسيكية . ونحن نعرف الكثير عن بعض مراحل الموسيقى البيزنطية ، لأن الفن الذي نصادفه فيها مازال حيا ، أما المراحل الأخرى فأسطورية ، كممارسة الموسيقى في العصر الهوميروى سواء بسواء ، وعلى غرار ما اتبعناه عند الكلام عن الموسيقى القديمة ، ينبغي ان نستبعد أي حديث عن الموسيقى الشعبية لافتقارنا الكامل الى ما يدلنا عليها ، بل وربما ذهبنا الى ما هو أبعد من ذلك ، فعلى ان نتجنب أي حديث عن أي موسيقى دنيوية غير دينية . ومن المعقول للغاية افتراض وجود نوع ما من الموسيقى الدنيوية كان يمارس في العالم البيزنطي ، حتى اذا لم يتوافر أي دليل عليه . وليست هذه نتيجة لأية مصادفة بحتة ، ولكنها نتيجة منطقية للدور الجديد الذي أصبحت الموسيقى تقوم به في الحياة الروحية لليونانيين المسيحيين ، بعد اختلاف نظرتهم اختلافا أساسيا عن معتقدات أسلافهم الوثنيين . لم تعد الموسيقى عاملا لا غنى عنه في الحياة الروحية السامية للفرد . ولم تعد بين الرموز التي تعتز بها الدولة ، فتوقفت عن الهام رجال الدولة والحكام والفلاسفة والفنانين ، وعن دفعهم لتركيز اهتمامهم وعنايتهم على ممارستها ، فلقد اتخذت الكنيسة الزعامة الروحية والعقلية في عالم المسيحيين

اليونانيين الجديد هذا ، ووقع الجانب الدنيوي من الموسيقى الكلاسيكية القديمة ضحية لمبادئها العلوية ، وأصبحت الموسيقى الدنيوية تلعب دورا متواضعا في هذا الوضع الجديد ، الى حد أن لم يعد ذكرها يظهر ضمن شخوص المسرح . ومع هذا فقد أدركت الكنيسة أهمية الموسيقى ، وامكان تكييفها بحيث تناسب غايتها وأهدافها ، فاستولت عليها ، ومنحتها دورا عظيما يتناسب مع طابعها .

كانت الموسيقى البيزنطية موسيقى كنسية، وبذلك أصبح لها دور وثيق الارتباط بمصير الكنيسة ذاتها لا يخضع لأي تغير في الزمان ، أي أصبح فوق كل زمان ، ومن ثم فعلينا الا ندهش اذا رأينا «عصر» الموسيقى البيزنطية قد استمر أمدا طويلا . والواقع ان هذه الموسيقى لم تكتمل الا في القرن التاسع عشر . ونحن نرى في بداية هذا العصر - الذي استمر ألف وستمئة سنة - كما تشهد بذلك بردية أوكسيرنخوس Oxyrnchus - اعتماد الموسيقى البيزنطية على الموسيقى القديمة كما اعتمد في العصر الحديث على الموسيقى الأوروبية المعاصرة . أما في القرون الخمسة عشر التي تفصل بين العهدين - أي بين القرنين الرابع والتاسع عشر - فكان ابداعها يتحقق في نطاق الحدود الصارمة التي فرضتها عليها الحياة البيزنطية ، ولها أسلوب وأصول مميزة في الممارسة الموسيقية . والروح التي عرفت عن عقلية العصر الوسيط مسئولة عن التيار المتخلف المصطنع الذي اعترض طريق التقدم الفني الراسخ المتواصل لهذه الموسيقى . ومن حسن الحظ ان هذا التخلف مقصور بوجه خاص على الكتابات النظرية ، وقد يلقي ممثلو الموسيقى جرافيا البيزنطية من أمثال سويداس (من القرن العاشر) وميشيل بيسيللوس (القرن الحادي عشر) وبرينيوس (القرن الثاني عشر) وباخيميريس (القرن الثالث عشر) بعض نظرات عابرة على موسيقى عصورهم ، ولكن نشاطهم الأساسي قد تركز على اعادة اكتشاف المذهب الموسيقي القديم . وهذا يفسر سر عجز الموسيقى البيزنطية عن اخراج أي علم موسيقى مستقل يقارن بعلم القدم . هذه الحقيقة مسئولة عما يواجهه الموسيقولوجي وعالم الآثار المعنى بالفن البيزنطي من تعقيد لا ينتهي عند حد .

تعرض لنا الكلمات والنغمات القليلة التي تضمنتها المخطافات الباقية من بردية أوكسيرنخوس دليلا قيما لاثبات الاتصال غير المنقطع بين الحضارة القديمة والحضارة اليونانية المسيحية . فهي تثبت ترحيب أهل العلم من اليونانيين المسيحيين بالطريقة الموسيقية عند أسلافهم ، واتباعهم لها ، ومع هذا فهذه هي الوثيقة الوحيدة المتوافرة لنا . فاذا اتخذناها نموذجا ، أمكنا تخيل حال التراتيل التي كانت تغنى عند الطوائف المسيحية في المدن المصرية الكبرى . ويدعم نظرتنا الأمثلة المشابهة في الفنون التشكيلية البيزنطية الباكرا التي تكشف

على تأثير هيلينستي واضح ، إلا أن علينا الانتقاسي وأن ننظر الأصول الشرقية المسيحية التي انحدرت منها وتراثها والعبودية ، لو توخينا الدقة ، وعلى هذا تكون التراتيل والأنشيد المسيحية الأولى منقولة عن الطقوس اليهودية ، أو كانت تقليدا مباشرا لها . واعترف بهذه الحقيقة مار بولس ، وبلين الأصغر . ول سوء الحظ علينا الاكتفاء بهذه الاشارات ، فلا وجود لأي وثائق فعلية بين أيدينا تستطيع توضيح التراث الشرقي توضيحا دقيقا .

أما بالنسبة للتراث الكلاسيكي - وليس لدينا أكثر من وثيقة موسيقية واحدة من آثاره - فانه نعرف من مصادرها الأدبية كيف استوعبت الحضارة البيزنطية الباكرة الى جانب الموسيقى الرومانية التي جاء ذكرها في بربرية أوكسيرنخوس قنرا كبيرا من الموسيقى الدنيوية الأخف وزنا ، بل والتافهة . ويقال أن أريوس زعيم أقوى طائفة من انهراطقة المارقين قد تمكن من تسريب معتقداته الى نفوس الناس من خلال الاغاني والحانها المنقولة عن المسرح والحانات والسفن . فلا عجب إذن اذا وقف الأنصار الفيورون للكنيسة الأورثوذكسية - كالنساك والرهبان في الصحارى - موقف المعارضة للموسيقى .

ونمشيا مع الاتجاه السلفي في الأدب ، ومع الاهتمام العام بالمشكلات اللاهوتية الذي أدى الى استبعاد موضوعات الدنيا والحياة اليومية ، اختفت الموسيقى الدنيوية اختفاء كاملا من وثائقنا . واستمرت الموسيقى الكنائسية في البقاء ، وانضم اليها فن جديد المولد استحدثه الإباطرة عندما أصبحت القسطنطينية حاضرة الامبراطورية وكعبتها . وهو موسيقى سامية وقورة ذات طابع شبه ديني ، يمكننا تسميتها بموسيقى « البلاط » واعترفت حواضر الفكر الشرقي الكبرى : اورشليم والاسكندرية وانطاكية - والعاصمة نفسها فيما بعد - بالموسيقى - أو بمعنى أصح بالغناء كجزء مكمل للطقوس . واستعاضوا عن الغناء البدائي لجموع المصلين بالكورس (من الصبية عادة ، وإن كان مختلطا في بعض الأحيان ، يتألف من صبية ورجال يغنون غناء انتيفونيا - تقابليا) وعازفين منفردين . وهكذا رفعوا الموسيقى الى مرتبة الفن .

ومزامير مرحلة الانتقال ذات طابع أقرب الى البساطة . ويغنى الكورس متبعا نصوص الكتاب المقدس فاصلا يسمى بالتروباريون troparion ولكن ما لبثت التروباريون أن تحولت الى مقطوعة مستقلة عن المزمور لها نص ولحن مستقلان . ومع هذا فلم يكن هذا الاجراء اختراعا يونانيا ، ولكنه تكييف لممارسة نشأت في الشرق ، أو في سوريا على وجه التحديد . وبذلك ورث المسيحيون اليونانيون مؤثرات حضارية شرقية . وهذه حقيقة تميز بها التقدم التالي للحضارة البيزنطية ، ومن هنا هيمنت المؤثرات الشرقية على عالم الموسيقى ،

واختلقت التقاليد الموسيقية الهيلينستية من طقوس الكنيسة وحفلات البلاط ، وحل محل الطقوس القديمة في القداس نوعان أساسيان من القداس ، قام باستحداثهما القديس باثيل الأكبر والقديس يوحنا فم الذهب (خريزوستوم) (والاشنان من القرن الرابع) . والنوع الأول خاص بطقوس السنة الجديدة ، وبعض أيام مقدسة أخرى . أما النوع الآخر فيخص القداسات التي تغنى في أيام الاحاد والمواسم العادية . استمر هذا النوعان من الطقوس بلا تغير لعدة قرون عند اليونانيين ، وكذلك في كل غرب آسيا وشمال أفريقيا وشرق أوروبا (عند السلافيين بخاصة) ، أي عند الشعوب التي رحبت بالشعائر اليونانية . وحدثت بعض تغيرات طفيفة في الطقوس بعد ذلك بعدة قرون - كالتى حدثت في بداية القرن السادس عشر نتيجة لتأثير بسيط من الترك ، وخلال القرنين الأخيرين عندما تأثرت بالموسيقى الأوروبية الغربية بعض الشيء - ولكن أساس هذه الموسيقى القديمة ظل راسخا .

مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة

إن عقد مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة الوسيطة لا يخلو من فائدة . فأولا غلب على الموسيقيين طابع الغناء ، ولكن بينما نهضت موسيقى اليونان القديمة من البداية بنوع من موسيقى الآلات ، وابتدعت نظاما خاصا لتدوينها ، لم تشجع الموسيقى البيزنطية بالمرة ظهور موسيقى للآلات . وعهد هذا الفرعان الكبيران من موسيقى اليونان بموسيقاهما للآلات الى آلات أساسية قليلة . فاعتمدت اليونان - كما رأينا - على آلتين أساسيتين : الاولوس والكنارة . أما البيزنطيون فقد جعلوا استخدامهم الحدود للآلات من حظ آلة واحدة : الأرغن ، التي لم تظهر في موسيقاهم الكنائسية ، بل فيما أسميناه موسيقى البلاط . واختلقت القيثارة والاولوس اللتان صحتا المنجزات الموسيقية كلها في العهد الهلينستي لليونان ، بعد أن قضى مجمع لاوديقيا على المسرح واليانثوميم والموسيقى الفرتيوزية . والأرغن كالاولوس منقول عن الشرق . ويتبين من النصب التشكيلية ، وبخاصة من النقوش البارزة أن الأرغن كان معروفا في الغرب قبل قيام قسطنطين كوبرونيوموس الامبراطور للبيزنطي بأهداء واحد الى بيبان ملك الفرنجة في القرن الثامن . كان الأرغن يصحب الاغانى التي كانت تغنى في احتفالات البلاط ، أما أهميته فلا تقارن بأهمية الاولوس .

كانت الموسيقى البيزنطية أكثر من الموسيقى اليونانية اقتصارا على الغناء ، كما كانت أوثق ارتباطا بالنص ، وخضوعا له . هنا أيضا نلاحظ تشابها بين الموسيقتين القديمة والبيزنطية . ولكن من المفارقات - كما قد يبدو - أن يعتمد

عماد الموسيقى الكنسية البيزنطية شعر ديني ذو ثراء فذ . ويعد هذا الشعر أيضا دعامة الأنواع الأساسية من القداس السابقة الذكر . وما زالت الكنيسة الشرقية تملك عددا كبيرا من الأعمال الطقوسية التي تحتوي على نفائس من الشعر والموسيقى ، عمرها ألف وخمسمائة سنة . وأهم أنواعها الأنشيد الانجيلية وتحتوي على فقرات من الانجيل تنقل في الطقوس ومن المزامير Psalterion من العهد القديم ، وتنقسم إلى عشرين مجموعة . والاكثويخوس ، وفيه ترتب الشعائر وفقا « للمقامات الكنسية » الثمانية ويحتوي كتاب « الاوتخالوجيون » على طقوس وشعائر الاسرار السبعة (*) والايوستولوس ، بما فيه رسائل لكل أجزاء السنة الكنسية (من اكتوبر الى اكتوبر التالي) وكتاب « التريوديون » يحتوي على شعائر ما قبل عيد الفصح أما كتاب البنتنيكوسستوريون العنصرى فيحتوي على طقوس خاصة بما بين عيد الفصح وعيد العنصرة ، وإلى جانب هذه الأعمال المعترف بها ، احتوت مخطوطات لا حصر لها على عدد كبير من التراتيل بعضها يستعمل للشعائر ، ولا تتجاوز أهمية البعض الآخر الأهمية الأدبية . ويتركز اهتمام مؤرخى العهد البيزنطى الآن على هذه المخطوطات بوجه خاص .

« والكتب الانجيلية » ذات أهمية محدودة لنا . إذ كانت هذه النصوص النثرية التي لم تتغير تغيرا ملموسا منذ القرون الأولى من التاريخ الميلادى تغنى بطريقة بسيطة مطردة ، ومن ثم فإنها لا تكشف عن ايفاع شعري أو موسيقى بالمعنى الصحيح . ومع هذا فإن لها مزية واحدة للمؤرخ ، بفضل ما فيها من انتظام واضح مفهوم واشارات للاداء . وتدعى هذه الطريقة بـ « طريقة القراءة الجهرية » تحت سطور النص أو فوقه « بالاكفونيس » أى « طريقة القراءة الجهرية » وترجع الى عصور قديمة قبل التاريخ ، ويحتمل أن يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر سامية . ويتجاهل تدوين « طريقة القراءة الجهرية » الاشارات الموسيقية بمعناها الصحيح ، ويرمى الى توضيح معانى الكلمات اعتمادا على تسع اشارات أساسية . ويكفى ذكر اثنين من هذه الاشارات ، مازالتا مستعملتين في كل اللغات الحديثة : الشولات وعلامة الوصل .

ويهم دارس الشعر والموسيقى شعر الأغاني والتراتيل الذى جاء نتيجة لظهور الأصول الايقاعية الجديدة المبني على عدد المقاطع والنبرات الحركية .

(*) التعميد والتثبيت والتهنوت والزواج والتبريد المقدس ومحة الموت وسر

الاعتراف .

عرفت القرون الأولى من المسيحية « الاستروفات » البسيطة المؤلفة من عدة متساو من المقاطع مثل « التراتيل الملائكية » الشهيرة في القداس . وخلفت فواصل الترويايون ، البسيطة - ابتداء من القرن الثالث - تراتيل ذات ابعاد شائعة . ومن بين أهم مبدعى هذه الاشكال ، نستطيع أن نذكر « بارديسانس » المسورى الجديدة حول مشاهد من الكتاب المقدس وقصص القديسين ، معدة اعدادا ملحيا غراميا ليبريكيا . بعد استحداثها شكلا فنيا مميزا يناسبها . ويحىء قى اعقاب الاستروف الاستهلالي Kouzouliou . صف من الاستروفات الطويلة ذات ايقاع متماثل Ouzos . ولها ترجيعات متماثلة . وتكشف الاستروفات عن دقة وعلامح ملحوظة من الأسى ، ولا يفوقها في هذا الشأن الا الاقسام الختامية المهيبة من الترجيعات ويقدم الايقاع اعتمادا على استروف نمطى εργος يستعيره المؤلف أو يخترعه بنفسه . وتؤدى مقارنة هذه التراتيل بتراتيلنا الغربية الى التضليل ، لأنها شرقية صرفة شبيهة بالـ sugithas عند السوريين والأصح أن نعتبرها نوعا من المواعظ المنغمة التي يؤديها منشد منفرد ، بينما يقوم الكورس بترديد الترجيعات . وأصبحت كل من التراتيل الأيسط والأقدم ، والأبكر والأحدث ، والكانونات من المعالم الكلاسيكية الوطيدة . فهي لم تتغير تغيرا محسوسا بعد القرن الثامن ، وساعدت على اكتمال مظاهر الابهة وتغنيها في الشعائر البيزنطية . كان مؤلفو اشعار التراتيل القدامى - مثل اسلافهم اليونانيين - يؤلفون موسيقاهم ، ومن هنا جاء تسميتهم بالشعراء الملحنين . أما من هم أحدث عهدا منهم ، فقد قنعوا باسم مؤلفى التراتيل hymnographos وقام بصياغة هذا النوع الشعرى الموسيقى ثلاثة شعراء ملحنون عظام : القديس رومانوس والقديس يوحنا الدمشقى والبطريرك سرجيوس . وتعزى الكنيسة الشرقية بترتيل ألفه البطريرك سرجيوس في مدائح الشعراء لدفاعها عن القسطنطينية عند عشائر الآفار (البرابرة) ، اعتزازا مماثلا لاعتزاز اللوتريين « بالرب حصننا المنيع » Ein Feste Burg

وحدث تغير يتصل الى حد بعيد بالمشاحنات التي دارت حول ما عرف بهدم الأوثان في الفن التشكيلي ، بدت آثاره في كتب الطقوس اليونانية خلال القرون السابع والثامن والتاسع . وتشغل أسماء المدافعين عن الايقونات المقدسة حيزا كبيرا في التقاويم ، وحلت تراتيلهم العقائدية محل قصائد رومانوس الشاعرية الأكثر دماثة . وبزغ شكل جديد : « الكانون » الذى أصبح منذ ذلك الحين اسمى صورة للتعبير الشعري ، وللكانون ابعاد رحيبة ، ويتألف من ثمان أو تسع قصائد طويلة ، لكل لحنها ، الذى يتكرر في كل استروف . وربما أمكنا تقدير ابعاد مثل هذه المؤلفات الفخمة لو رجعنا الى « الكانون » الكبير الشهير

« لاتراوس » الكريتى ، ويتألف من مائتى وخمسين استروفا . وانتهى عهد الحقبة الخلافة الكبيرة فى الموسيقى البيزنطية بعد القرن الثامن ، ولم تظهر سوى مقلدات حتى القرن الخامس عشر .

اعتمد العصر العظيم الأول من الشعر على مصاحبات موسيقية تتألف من الحان مختصرة بسيطة *Oortomorgelos* عاد فيها مرة أخرى التأثير الشرقى استحدث أغانى مزركشة *ecphonicos* لما فيه من اتجاهات ترجع فى أغلب الظن . ويتعذر تحليل العهد الأخير - أو يكاد - لما فيه من اتجاهات ترجع الى عهد عتيق . وظهر الكتاب النظريون تشبها عنيذا بالعلم الموسيقى اليونانى القديم ومعتقداته . وان كان هذا العلم قد خيا نكره بالفعل . صحيح استمرت النظريات الكلاسيكية الموسيقية تدرس على نطاق واسع فى الامبراطورية البيزنطية غير انه من المؤكد ان هذه الممارسة الموسيقية ومؤلفاتها قد استحدثت اشياء جديدة مختلفة عن الكلاسيكية حتى قبل نهاية العصر الخلاق الكبير (من القرن الرابع الى الثامن) ويستطاع التيقن من ذلك من العمل المسمى *Hagiopolites* ويرجع الى نهاية العصر . وينسب الى القديس يوحنا الدمشقى ، لقيامه بتأليف كتاب « المقامات الثمانية » *octoechus* ، ولكن مثل هذا القول يعنى ظهوره فى عهد اسبق من العهد الذى ظهر فيه ، لأن قاعدة المقامات الثمانية قد ظهرت بكل تأكيد فى وقت سالف .

ومن العلامات المميزة للغناء البيزنطى مد النغمة الأخيرة فى الجملة الموسيقية ولم تكن الاشارات المساعدة فى التدوين الغربى قد عرفت بعد عند كتاب هذه الموسيقى . ومن هنا يظهر فى الاعدادات الحديثة شىء من التعنت عند استعمال خطوط المازورات . كانت الالحان تنقسم الى جمل موسيقية تتبع معنى النص . ولقد سبق ان تحدثنا فى الفصل السابق عن الطابع « المونودى » - المفرد الصوت - للموسيقى اليونانية القديمة ، سواء كانت منفردة او جماعية . والموسيقى البيزنطية فى صورتها الصافية مونودية اساسا باستثناء قيام الكورس احيانا بغناء ما يمكن تسميته بالنغمة المصاحبة ، وسادت هذه الطريقة فى الغناء حتى يومنا هذا فى مناطق الكنيسة الشرقية ، التى لم تتأثر بالموسيقى الغربية .

نظور تدوين الموسيقى البيزنطية مستقلا عن تدوين اليونان الكلاسيكية . ويصح اعتباره من بين أعظم المنجزات الصميمة للحضارة البيزنطية . وهو تدوين للغناء فحسب ، وان كان يكشف عن تشعبه فى هذا المجال الى نوعين فرعيين . احدهما كان يستعمل للتلاوة للنغمة للانجيل ، اما النوع الآخر فيستخدم للغناء بمعناه الصحيح . ويساعدنا هذا التدوين على النفاذ الى اعماق

عالم جديد من اوله لآخره . فبدلا من استخدام حروف التدوين ترمز الى اشياء خالية من الغموض ، استعملت الموسيقى البيزنطية اشارات حاولت التلميح الصور لبناء اللحن وسيره دون تحديد دقيق لطبقة الصوت . هذه الاشارات (التومس) *verges* ، بمعنى علامة ، معروفة لنا فى ثلاثة انواع وبسببها اساسية (وان كان قد ظهر انواع ثانوية متعددة فى القرون الوسطى) ونوع حديث ويظهر فى الطريقة القديمة - التى اكتمل تقدمها فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر - اشارات شبيهة بالاشارات الى *ecphonic* ، ومازال تفسيرها مشكوكا فيه . وتغير التدوين البيزنطى تغيرا مفاجئا فى القرنين الثانى عشر والرابع عشر لأسباب مجهولة لدينا ، ولكن الطريقة الجديدة اضاقت الى الاشارات الموجودة عددا كبيرا من الاشارات الجديدة ، وساعد ذلك على التعبير وتسجيل كل الدقائق التى كانت ميسورة لهذه الموسيقى . وادى الاصلاح الثالث « سى الثراء » الى *chiromomic* وايضاء الاصابع التى يقوم بها الرتل ، وظهر اسلوب مزركش جديد لا تطبقه الاذان الغربية عادة لما فيه من غرابة وتكلف .

لم تشابه الموسيقى البيزنطية موسيقى اليونان الكلاسيكية فى عالياتها ، ولكنها تعد اساسا موسيقى المسيحية الشرقية . ويصح القول بانها موازية للموسيقى الجريجورانية ، ولكن وراء المقارنة هناك صلات وثيقة بين هذين الفرعين من الأغانى المونودية ، لأن أصل موسيقانا الكنائسية لا يرتد الى روما ، ولكنه يرتد الى الجزء الشرقى من الامبراطورية الرومانية . فلقد ظلت اليونانية لغة طقوس العقيدة الجديدة حتى نهاية القرن الثالث ، ومازال الجزء الاول من القديس الكاثوليكي يستهل بابتهاى يونانى : كبرى اليزيوم ! (رحماك يارب) واستمر التأثير الذى شاع من الشرق ، ونقلته بيزنطة الى الغرب فعلا ، وانما بدرجة متفاوتة . وظهر ملحوظا بوجه خاص لىان حكم البابوات المنحدرين من أصل سورى ويونانى (القرن الثانى) ، ولم يتوقف نهائيا الا بعد الانقسام النهائى للكنيسة سنة ١٠٥٠ .

إن نستطيع القول بوجود موسيقى ممثلة لروما ، على نحو قولنا بموسيقى الحضارة اليونانية ، ولابد أن يكون قد توافر للرومان أغاني شعبية بسيطة تمثلهم ، وإن كانت هذه الأغاني قد ضاعت في غمار تيار حضارة موسيقية أجنبية نمت جذورها وازدهرت بعد نقلها إلى التربة الرومانية . وعلى هذا فإذا قلنا موسيقى روما ، فإنما نعني بذلك الموسيقى اليونانية بعد تطورها وممارستها في روما .

وكلمة « تطور » تحتاج إلى تحديد ، لأنه في حالة الفنون المنقولة ، لا يلزم أن يعنى « التطور » التقدم . ولا يختلف ما حدث في حالة الممارسة الموسيقية عما حدث في باقي الفنون ، التي انتقلت من اليونان إلى روما . أن ما حدث هو تدعيم سبل تعبيرها - أو بمعنى أصح زيادتها خشونة - بعد إضافة عناصر مختلفة تجعلها أنسب للذوق الروماني الأقرب إلى الغلظة والنظافة . وعلى عهد أغسطس ، كانت آلة الألويس قد تقدمت وأصبحت آلة ضخمة قادرة على مناقسة « القوبا » (في الاتنا النحاسية المعاصرة) . وحدثنا أميانوس مارسيلينوس « عن وجود كنارات في ضخامة العربات الحربية » وإلى جانب ما حدث من تضخم في حجم الآلات المختلفة ، فقد جمع الرومان بين الآلات تجميعات عجيبة . وما من شك في أن الميل لإنشاء مجموعات ضخمة قد سبق ظهوره في مصر ، ومن هنا امتدى الرومان إلى أمثلة هائلة يستطيعون الاقتداء بها . ووصف بطليموس فيلادلفوس (مات ٤٦ ق م) موكبا في البلاط بالاسكندرية بلغ عدد المشتركين فيه ستمائة ، نصفهم كان يعزف كنارات من الذهب .

وشقت موسيقى بعض الشعوب الأخرى طريقها إلى روما منذ عهد مبكر . ففي بداية العصر الإمبراطوري ، بدأ الأثر المصري السكندري واضحا بفضل احتفاظ الاسكندرية حتى في عهد الحكم الروماني بحياة موسيقية

فنية متنوعة ، وبفضل الخطوة التي تمتع بها موسيقيوها في انحاء
الامبراطورية . وهكذا تكون التأثيرات التي تعرضت لها الموسيقى اليونانية
في روما من اصل شرقي الى حد بعيد ، ويتبين الاختلاف الكبير بين
الموسيقين اليونانية والرومانية في المجموعات ، السمفونية ، الكبرية التي
شاعت بروما ، ولم تكن معروفة في اليونان القديمة . وتميزت عروض
موسيقى اللقاء بنفس الصفات الاستعراضية التي عرفت عن الاحتفالات
الكبرية . ويقول سنيكا ان عدد الغنيين المصنفين في مثل هذه المناسبات
قد فاق عدد الفقراء في الايام الغابرة ، حتى شغل عدد كبير من الموسيقيين
الفاتحين كل المقاعد التي لم يشغلها الجمهور . ويردف سنيكا قائلا ان
المصاحبات كانت تتألف من عدد وفير من الآلات النحاسية الموزعة في قاعة
الاستماع (الاوليثيرون) ، بينما توضع انواع شتى من آلات الالوس
والارغن على المسرح . ولو تذكرنا ان المسارح الرومانية كانت تتسع لعدد
يتراوح بين السبعة آلاف والاثني عشر الفا ، فافتنا ان تتجاوز الحقيقة
اذا قلنا ان هذه العروض فاقت في ضخامتها الاحتفالات الكورالية الصديقة
في امريكا وانجلترا .

بعد ان ازدادت مظاهر الابهة والفضامة ، تخلت الموسيقى الرومانية شيئا
فشيئا عن آخر اثر من المثل السامية التي سبق ان سادت في موطنها الهليني
الاصلي ، وانصبت الالحان اليونانية ببساطتها وهيئتها الطريق امام نغمات
معقدة الابقاع ذات تحولات معتمدة على التنقي والتلوي ، وادى هذا التحرر
من البساطة القيمة الى حدوث نقطة فنية سريعة ، ازدادت بوجه خاص
بتأثير خضوعها لشعبية « البانتوميم » ووصف موسيقاها الكتاب المعاصرون
بقالوا انها ضعيفة خالية من الهيبة مثيرة للشهوة مليئة بالتوشية والالاعيب .

وانا كان الفن الموسيقي عند الرومان قد تدهور وأصبح اداة لاشباع
الحواس ، فلا بد من الاعتراف بانهم قد راوا ان كل امكاناته قد استنفدت ،
وكانت غايتهم - كما هو الحال في كل الفنون - زيادة الاستمتاع بالحياة
وجرت العادة بالسماح على نطاق واسع بتكريب بعض الرقيق كي
يصبحوا من الموسيقيين او النماء للخرقين ، وظهر بين الحشود الوفيرة
من العبيد اقراء موهوبون . ولم يكن من المتعذر في اغلب الاحيان انتقاؤهم
من بين الثاات او الالف من اتباع اى بيت ارستقراطي . فمثلا كان هناك
بين العبيد الذين يملكهم « كريسوجونس صولا ، العتيق الثرى عدد وفير من
الموسيقيين مما جعل الدور المحيطة بداره تهتز ليلا ونهارا بتأثير اصوات
الغنيين وضجيج الآلات . وكان الموسيقيون يصحبون ساداتهم في غدواتهم

وتترده اصدااء الموسيقى من كل نوع في شتى الدور الراقية . وعالج
« مسينيوس » الارق بالاستماع عن بعد الى موسيقى غامعة ، وكان كاليجولا
البحر في خليج نابلى . ولا يمكن اغفال وجود الموسيقى في الولائم ، التي
تخصصت على الطريقة الرومانية في اشباع جملة متع في نفس الوقت . ففي
الولائم الكبرية تشترك الكورسات مع الراقصات الانطلسيات الجميلات
اللاتى يرقصن باصطحاب الكاستانيت ، ولا يكتمل الانس حتى في ولائم الخطوة
البسيطة بغير موسيقى . وخير بليزى الاصغر احد ضيوف مائته بين
الاستماع الى محاضرة او مشهد كوميدي ، او عزف على الكتارة . اما مارتيال
فقد وعد احد اصدقائه بوجبة متقشفة ، ولكنه قدم له عوضا عنها بعض
موسيقى الالوس .

واضح انه لم تكن هناك مناسبة عامة من اى نوع - دينية او مسرحية -
لا تتطلب الموسيقى . ولا وجود لاي اختلاف بين الموسيقى الدينية والشعبية .
والواقع ان مثل هذا الاختلاف لم يكن معروفا في العصور القديمة بأكملها ،
لان العروض المسرحية كانت جزءا لا يتجزأ من الطقوس الدينية . كانت هناك
حرية لا تكاد تعرف اى حد في السماح بحضور المشاهد المسرحية
لذا حظيت الالحان المستحبة باستجابة اسرع وشعبية اكثر مما حدث في القرن
التاسع عشر او في القرن العشرين قبل ظهور الاذاعة . وعلى عهد
شيشرون ، كان هناك خبراء في الفن قاصدين على التعرف الى اى مقطوعة
بمجرد الاستماع الى « اول نغمات الناي فيها » وتأثر شيشرون تأثرا بالغا
بمثل هذه القدرة ، كما شاهد الجمهور ينقد الفنانين نقدا دقيقا ويعبر عن
استيائه اذا اخطأ المغنى أو العازف .

بين سنة ١٧٠ ، ١٦٠ ق م كان الجمهور الروماني مازال سوقيا
بلا تهذيب لا يجتذب حذاق الموسيقيين اليونانيين انتباهه الا اذا اضافوا الى
عروضهم شيئا من مباريات المصارعة . غير انه بعد قرن لم يعد مستعبدا
حظو الموسيقيين البارعين من عازفي الفيتارة ، اثناء غنائهم باستحسان عامة
الناس . الى جانب عازفي الفيتارة ، كان هناك ايضا مغنون دراميون يؤدون
اغانيهم وهم يرتدون اريدة التمثيل واقنعتهم ، ومطربون يشنفون الاذان
بالاغنيات والتراتيل . واعد الامبراطور فيرون تقديم مسابقات « الاجون ،
الموسيقية الرسمية التي كانت معروفة في عهد اليونان الكلاسيكية ، لرغبته في
استعراض براعته كعازف للقيثارة . وفي سنة ٦٠ م ، ابتدع « مهرجانا
مقدسا » وحدد له موعدا محددا ، واحتلت فيه الموسيقى الصدارة .

ومباريات الكاينوليين لها مكانة اسي . واول من اوجدها الامبراطور
 كوميتيان . في نهاية القرن الاول . كان الشعراء والموسيقيون والغنسون
 يتنافسون في هذه المباريات التي كانت عقد في اوديون او اوديون . ويمدان
 ملرس . وروعي عند انتهاء البناء التركيز على الاهتمام بالمعروض الموسيقية .
 وتقام المباريات مرة كل اربع سنوات . ويكل الامبراطور الفائز بالكليل
 لتعلم . ويضفي القاتون المتنافسون بالهد والشهرة نتيجة لتطريف
 الامبراطور ونتيجة من التلاء هذه المباريات . ويكوا الفائز المصادرة بين
 قتلى اتيهه وتنتج شهرة حتى خارج نطاق الامبراطورية . وهذه القاتون
 من البلدان القوية في آسيا وافريقيا مجرد المشاركة في المباريات . وكانوا
 في اغلب مؤلفون موسيقيون اعلموا نظم الشعر . كما كان يحدث في
 اليونان القوية . ويقوم القاتون البارعون المشهورون مثل القاتى كوجيوس .
 وكان في خدمة القاتس . ويشاركين وموسيقىين للشعر عاشا في عصر
 ثيرون وهنريان . يصفون بالعلم من تاليفهما .

عاش حناق الموسيقيين في الامبراطورية الرومانية في جو مماثل الى
 حد كبير للجو الذي يبع فيه خلقهم في الوقت الحاضر . فكانوا يفرسون
 على يد لسانه غناء مشهورين . كثيرا ما قرء اسماءهم في المخطوطات
 ويكرب القاتون القدامى قص بحرييات المولفج اللية بالمشسو . مثلما يفعل
 قرائهم من المحدثين . كما يقرون بلا انقطاع سلام دائمة المصنوع
 واليهود . والقروض ان يحيا حياة صعبة منظمة تساعد على حفظ اصواتهم .
 ويروي كريستيان كيف كان القاتون يحافظون على حناجرهم بوضع مناديل
 امام اقوام اتاء الكلام . وكيف كانوا يتجنبون الشمس والرطوبة والريح .
 ومن ناحية اخرى يروي مارسيال ان بعض القاتين قد ارمقوا انفسهم اكثر
 مما يجب الى حد تعرق شرايئهم . وسر ذلك بلا شك هو اتصاع
 السراح والقاعات التي تتطلب الغناء بصوت مرتفع . وقام القاتون المشهورون
 برحلات مستطة . واقام اهلى اللبلاء التي شهدت غزواتهم تماثيلا لشكرهم .
 ومنحتهم اشرف القاب الواطنين . وكسب هؤلاء القاتون ثروات خيالية .
 فقد دفع حتى الامبراطور قسبيان البخيل مئات الآلاف من الميسترسات
 لقاتين القين شاركوا في اقتناح مسرح مارسيوس بعد اعادة بنائه . وتكر
 الدروس الخصوصية في الموسيقى ارباحا وقيرة اثلرت غيرة الانبياء والعلماء
 وضيقهم . وقد لا تتحرق مقارنة عبادة القرن التاسع عشر للتيتورات المسمان
 وعازفي البيانو الرعنين واعجاب القرن العشرين بقرنيزية قائدة الاوركسترا

وبزيادة رومما القديسة لسانها . التي كثيرا ما اتخذت مظاهرة فاصلة . فكلوا
 ما ضمت لسانها ثريات بحواناتها في سبيل عشيقها لاند عازفي الاكوس او
 القيثارة . وشملت علاقة غرامية خفية بين زوجة الامبراطور . بريثانيكي .
 وبين احد عازفي القيثارة . ويروي جوفيدال ان اولئك النساء يتنافسون
 من عشوقتهم شمن الخطوة مبالغ طائلة . وتتركب على مثل هذه العبادة مطربون
 ذوي غرور وخطورة . يفكر هولارس كمثل من اعتشها القاتى الشهير كوجيوس
 الذي رفض الاستجابة لرغبة القاتس الشهير رغم عدم عصر الامبراطور .
 لو ارك . عن اوفاده على الغناء . اما اذا شعر . كوس . جيا . الامبراطورية
 عن فكرة ايها بالرغبة في الغناء فلي احدا ان يستطوع التحولة بينه وبين
 اتصاع الرغبة حتى لو استمر يعني طوال السهرة .

ورافقت مباريات الاجون . من حدة الغيرة بين القاتين . ويحرص
 كل منهم على مشاهدة اداء الآخرين ويظهر بكون قدر من الولاء والتقدير
 لحكام المباريات وللجماهير . واذا لم يصب في انتخب على منافسيه اعتادا
 على الفن وحده . لجأ الى الرشوة . وحرص ابرون حرميا ليقوا على
 مراعاة الامسول المعروفة لمباريات عرف للقيثارة وكان يضارب الجموع قائلا :
 ايها السادة ارجو ان تعيرونى حسن انتباهكم . وبعد انتهاء من الغناء
 كان يتحدث بلهجة اكثر لطفا وبشاشة وهو يمتدق المستمعين . ثم يدعى ابلة
 البالعة وهو يترقب حكم الجماهير . ويبذل حتى اعظم القاتين شهرة جهدا
 كبيرا للاطمئنان الى التصفيق . فكان يؤجر الهتاف . وربما استخلصنا من
 الملاحظات التي فكرها مارتنوال رواج المصفيق بالمعلوم .

لا بد ان تكون مثل هذه الحياة الموسيقية الفياضة قد احدثت رد فعل في
 اوساط غير المتفرجين . والحق ان عند الهواة قد ارتفع . واستمر في الزيادة .
 وينبغي ان يلاحظ ان الرتياب الرومانيين الاحرار فيما بدا لهم مضئا . او امرا
 جديرا بالعيب . قد حال في البداية فون ممارسة خيل القوم للموسيقى . وان
 كان لافعال تأثير حضارة اليونانيين وعاداتهم قد تغلب على النفور الاولى .
 وعلى عهد أسرة الجراكي كانت في روما مدارس عديدة للموسيقى والرقص
 يلتحق بها ابناء الامسر . ولم يشعر شيشرون باى خجل عندما تحدث عن
 شدة انغماس صديقه المفضل نوميريوس فوريوس في فن الغناء .

لم يكن الرومان في الميكنات الاولى من تاريخهم . على عكس اليونان في
 مرحلة مماثلة من تطورهم . يعنون بنظريات الموسيقى وعلومها . ولكن على
 عهد ماركوس ترينمسيوس فارو (١٠٦ ق ٤٠ - ٢٧ ق ١٠٤) بدأ علم

الموسيقى يظهر بين معلومات العلوم . وكانت قارو *The Kallias* هو الجزء المتعلق
من مجموعة مؤلفات *Thaiphilosophos Libros IX* . ولم تكمل لنا معرفته الا من
الاستنتاجات التي فكرها *سستوريلوس* . ومارتونيوس كاليستلا ويونانوس
وكاليستورس وابريخوس الاشسيلي . ظل هذا الكتاب مرجعا للمدعيين لغيرهم من
الفكرين اربعة قرون . وفي العصر الامبراطوري المبرهنت الدراسة النظرية
للموسيقى امرا عسافا . واشاد *سوتونيوس* و*سستونيكا* مرارا بخصس لدراسة
نيرون و*بريستاتيكوس* الموسيقية . الواقع ان مؤرخا عظيما آخر : *تالمستونيوس*
قد الصبر على القول بان ما عمل اكثر من ابي شلي وبقيل *بريستاتيكوس* . شك
الجريمة الخفية . هو فكرت المصبي المتلفة في الموسيقى التي التارت حقيقة
نيرون . واتسكك ماك اوريل بوجه خاص برأية استغاده في الهندسة
والموسيقى . وهكذا يده الى ما بين الموضوعين من ارتباط . ظل من الامس
العلمية الرجعية طيلة القرون الوسطى وعصر النهضة .

لم تكن ممارسة الموسيقى مقصورة على الرجال . ويتبين شيوخها بين
النساء من كتابات *لوقيانوس* الذي يصفه على عشاء الطبقة العليا وعلى
بنات الهوى في عزتهن وغناكن . وتكثر الموسيقيون الهواة ابلان عهد
الامبراطورية . واتسعت المعارضة الاولى الطريق امام الترحيب بالموسيقى
على نطاق واسع . اعتزقا بنورها في المجمع . وتمثل ذلك في ولع رهم
من الاباطرة بها . وكان *عائريان* و*كلركالا* و*اتلونيكوس* و*هليوجوبالوس*
والكسندر سفيرس من العازفين اصحاب الخبرة في الغناء وعزف القيثارة
والتوبا والارغن التي . ويعلنا حماس نيرون للاشهار كموسيقى على بدء
ظهور مرحلة اخرى من التطور الاجتماعي . فلم يقع الامبراطور بان يعرف
يقتره كاحد للوك الهواة . ولكنه اراد ان يحتسب ضمن الفنانين الحقيقيين
الشرافين . ولم يخطر بباله ساعة موته . كما تقول الاسطورة . سوى
الشعور بالالف للخلوة التي ستلق باللق .

وفي عالم المسرح . تلتقي بالدراما اليونانية مرة اخرى . ولكن الاشعار
للأينية قد اختفت عن الاشعار اليونانية التي سبقتها في جملة نواح . فلم
يعد الكورس اي وجود . ولم يبق عه الرومان غير انوار غنائية متفردة او
اغاني متفردة مصحوبة بالآلة الطيبا *فانتلا* و*تساطر* عه اللاتين آلة الاولوس
اليونانية . ومع هذا فقد استمر وجود قدر كافي من الروح اليونانية في هذه
الدراما بعد تغيره . تركت اثرا الى حد بعيد في الموسيقى . ويصح نفس القول
عن الكوميديا . ولم يبق الشعراء الدراميون بتأليف الموسيقى . كما سبق ان
قل اسلافهم اليونانيون . ولكنهم عهدوا بهذه المهمة الى موسيقيين محترفين .

وما لبثت الفرائجيا ان اختفت من المسرح الروماني . وشملت الى العناصر
التي لها . فالمصنعت مشاهدة البراعة الفنية (البراقورا) تجري متعصنة
ويجوز في مسكن مولود موسيقية . كانت هذه المشاهد الفرائجية في
الخطوات الشعبية عند الامبراطور نيرون . وأصب النواح الموسيقية في روما في
عهد الامبراطورية هي . *الديانوميم* . التي اصبحت - كما سبق ان رأينا -
بالتدريج . فقد تركز الانتباه على حركات الرقص . وكانت عادة تتلصق
بالبرازات او غيرها من المشاهد الرياضية . اما الموسيقى فكانت مهوشة
مستكة .

قراءة انتهاء العصر القديم . تسببت التوبة والفلسفة المستعقل في
ريادة جبهة الناس . وتعتبر متعددتهم لوقفهم واتجاههم وعندما تكبروا من البحث في
الاستغارة اشتاقوا الى الخلاص والى الرضى . وبذلك عادت جماليات الموسيقى
الى سابق عهدها مرة اخرى . على ان هذا العلم الموسيقي قد افتر الى القوة
الداخلة . وضاع في سطحات عقيدة . وحاولوا القضاء اثر ابحاث
الفيزيائيين . اسلافهم في العلاقة بين السمعيات والرياضيات . واصبروا
على القول بوجود أهمية سحرية دقيقة في الاعداد والتغيمات . وهم في الحقيقة
قد انتكروا بالرجعة الى المبدأ القديم للمصر . على ان هذه الفترة المتدهورة
لم تحل دون قيامهم هم والفلاسفة اليهود الاسكندرانيون والافلاطونيون الجسد
بانتاج نظر من المؤلفين اللامعين في جماليات الموسيقى . ويصح ان يفكر من
بينهم افلاطون آخر فيلسوف عظيم في العصر القديم . واتساق افلاطون معصدا
على عناصر افلاطونية وارسطية مذهبها في الجمال . اختلط مع أفكار اخلاقية
وميتافيزيقية ولاهوتية فحال ذلك دون الاستفادة به في الممارسة الفنية
الفعالية . وواصل الافلاطونيون الجسد هذا التيار الفلسفي . وبفضلهم استطاع
ان يشق طريقه الى جماليات العصور الوسطى . ولكن بمجرد اختفاء الفترة
الخلاقة في الموسيقى خبت الجماليات ايضا . واستعادت الفكرة الهادئة
الاولية عن دور الموسيقى في المسرح شعبيتها . ومع هذا فلم يخلق مذهب
« *الايوس* » . ولكنه استمر في البقاء بعد ان تعرض لهجمة تحولات مختلفة
في العصر المسيحي .

يتبين من الشفوات القليلة من الموسيقى الكلاسيكية القديمة مدى صعوبة
قيامنا بالثقافة الى أعماق موسيقى العصر القديم . وتبدو اساليبها التعبيرية
وكلماتها متكلم لغة غير مألوفة البتة . لم تكن القرون الوسطى والقرون التالية
على عناية بهذه الشفوات . لان طلائعها لم تحل الا في وقت متأخر . وان
كان الوصف الشائق الذي جاء في كتابات فلاسفتهم قد اثار عه الناس في

المعهود الأخيرة أعجبا بموسيقى العصر الكلاسيكي القديم يكاد يتساوى مع
 الإيمان بالدين ، مرجعه البناء النظري الرائع لعلم الموسيقى عند اليونانيين ،
 والمكانة الاجتماعية العليا ، والصور الأخلاقية الذي لعبته الموسيقى ، وأثمر
 هذا الإعجاب ثمره في عهد الإصلاح الموسيقي ، فلقد تأثرت معتقدات
 ريشارد فاغنر بالمثل الأعلى اليوناني في الموسيقى الذي يتعذر الوصول
 إليه ، بنفس القدر الذي تأثرت به المحاولات الإصلاحية « للكاميراتا » في
 فلورنسا ، وكذلك الأوراتوريات الكلاسيكية الجديدة لسترافنسكي في عصرنا
 الحالي .

الفصل الرابع

العصر البطريركي (أباء الكنيسة)

بين « القرون الوسطى » و « عصر النهضة »

تسحر العصور الوسطى أبناء العصر الحديث ، لا بسبب حضارتها التي تبدو في نظر الكثيرين مشابهة لحضارة الهند أو الصين ، في بعدها وغرابتها ولا لأن هذه القرون من العصور الممهدة للعصر الحالى . ان ما يبهونا هو الخيوط الخفية التي مازالت تربطنا بعهد « القديس أغسطين » و « بوتيوس » و « ابيلاز » والقديس « توما الاكوينى » و « فولفرام » و « القديس فرانسيس الاسيزى » و « دانتي » ، ووفرة من الكتاب والفنانين غير المعروفة اسمائهم فأغلب انظمتنا الاجتماعية والاقتصادية ترتد الى العصور الوسطى ، ومازال الاقطاع حيا حتى يومنا هذا . فطبقتنا البورجوازية تنحدر من سكان المدن فى العصور الوسطى ، وحتى « البروليتاريا » فانها ليست من نتاج حياتنا الصناعية الجديدة ، لانها قد كشفت عن مشكلاتها العنيفة ابان العصور الوسطى .

يحتاج فهم طبيعة العصور الوسطى - العالم الذى يبدو لنا كهمة وصل اصيلة بين العصرين القديم والحديث - الى دراسة نفاذة للدوافع والاتجاهات الروحية التي خلقت نظرتها الجديدة للحياة وأشكالها المستحدثة فى الفن . ان مثل هذه الدراسة وحدها هي التي ستكشف لنا عن العظمة المأسوية لتدهور العالم القديم ، ومعنى حضارة الغرب وأهميتها التي ادت بعد هيمنة المسيحية على حياة البشر الروحية الى مثل هذا النهوض الرائع للفنون والآداب . اثار الانهيار الداخلى للامبراطورية الرومانية العاتية المتألقة الرعب والهلع ، بعد أن انهار صرح سلطان الرومان الشامخ الذى ساد العالم ، بمظهره المهييب وقوته السياسية ، من جراء خوائه من الداخل وخلوه من أى جوهر روحى .

وجاء الخلاص من الشرق ، وبزغ تصور جديد للحياة ومثل أعلى لها ، استطاع ان يكمل المثل الأعلى القديم الذى وضع فلسفة دينية علوية للحياة فوق الاستمتاع الحسى بالوجود . على ان التكوين الروحى والعقلى للاروبيين

قد تأثر تأثراً قاطعاً من بداية العهد المسيحي ، بل وطوال القرون ، بتفكيره
الإنسانية الغربية بالمثل الحضارية في العصر القديم . ولو أن هذا التفكير في
طالع خاص لهذا العهد - الذي يسمى حتى اليوم « بالعصر القديم » ،
وهو نسوية مجالية للمثل - لوجب أن يرتكز هذا الطالع إلى صفة العصر
بالعصر القديم .

بعد غزوات الإسكندر الأكبر ، نشأت الهلنستية روابط روحية بين شعوب
الغرب القديم ، وتأثر يهود اورشليم - وبخاصة بعد تشكيلهم - وتأثروا قسراً
بالمعتقدات الهلنستية ، وعروا نتيجة لذلك في طور عقلي جديد . وبعد القضاء
العملي والروحي للحضارتين العبرانية والهلنستية ، والذي كان من بين نتائج
ترجمة المبعوثين التي أنجزها اليهود الهلنستيون ونقله إلى يونانية الإسكندرية ،
وكانت الترجمة هي اللغة الكبرى لإنشاء الكنيسة المسيحية . وتحققت الرعدة
الأخيرة لهذا الاتجاه بين الحضارتين بعد ظهور القديس بولس في المجمع الرسولي
٤٩ م . ومع ذلك العهد ، تصادى المسيحيون « الوثنيون » مع « المسيحيين
العبرانيين » - واستمر وجود تأثير هيلنستي مستمر عميق لغزو ابتداء من هذه
الصفحة ، وأصل ظهوره خلال عهد « الناصري » من القرن الثاني « وأخيراً ،
التيمن السكندري وشروح أورتيجان ، وتأثرت به المعتقدات اللاهوتية المسيحية ،
والتي إلى وحدة السبعية والهلنستية » .

في بعض المراحل ، كثرة الحروب السياسية وعهد التطهيريين ومجملهم
كونستانتس وبال وثيرارا ، مرت العصور الوسطى في حالات اضطراب روحية
وفكرية ، لم يظهر لها مثل ، اللهم إلا في الحقبة التي تلت الحرب العالمية الأولى
بعد سنة ١٩١٨ ، وتعرض العصر لتغيرات سياسية واقتصادية وعلمية وفنية
بعيدة المدى ، وإن كانت العقيدة الوسيطة قد ظلت مقبولة باعتقاد خير البشرية
لا على البكرات ، أو على التقدم للطرد ، بل على انطلاق وتقدم القوى والقيم
الكامنة فيها ، من ميراثها الذي ورثته من العصور القديمة . فلا حاجة للبحث
من جديد عن « الحق » و « الخير » و « الجميل » ، وإعادة صياغة هذه
العالق في صورة جديدة مرة بعد الأخرى ، لأن القدماء قد خلقوا هذه المعاني ،
ولم يعد هناك مجال لخلق أشياء أخرى ، وبذلك أصبحت المشكلة تكوّن حول

(*) إشارة إلى السبعين من علماء اليهود الهلنستيين الذين رجعوا العهد القديم
إلى اليونانية - للترجم .

(**) السبعون الذين تصدوا عن الوثنية ووصفون بالجنائيل تميزوا عن المسيحيين
الذين تصدوا عن العبادة اليهودية - وكلهم طبعة الحال عبرانيون .

(المراجع)

التيمناء معرفة هذه المعاني ، وممارستها ، ونشرها . تكسر هذه النظرة
المنحرفة - التي لم تمنح الناس من طرق المسجل غير المستوفى - التفكير من
الافتراقات التي عبرت المؤرخين .

لم تكن هناك ضرورة لقيام حركة « النهضة » ، بل كانت المعاني تتدفق
حضارة القديم ، فحصل أن تتدفق « النهضة » ، على العصور الوسطى في
الأمم بآلاف العصور . نعم لقد قبلت العصور الوسطى هذا التراث قاصر
مستلم به ، ولكنها ، انخرقت من روح العصر القديم وأشكاله وتجاوزتها
بعدم عنايتها بتكوينه ومواصفاته . اعترف للعصرين بالكمال الحضارة
القديم ، واستوفانها ، ولكن النهضة انركت ما حدث من ابتعاد فعلي عن هذا
المثال . وأدى هذا الانحراف إلى ظهور نزعة فلسفية جديدة ، التي
اتجاهت : الاتجاه الأول - اهتم بالحاضر ، وقام بفحص مدى الابتعاد عن المثل
الكلاسيكية ، وطوبعته . وعنى الاتجاه الثاني بالعصر القديم ذاته دون محاولة
مفكرى عصر النهضة تقرير ما الذي أصبح اعتباره منتمياً لآراء أساسها للقدم

ومع أننا لا ننوي هنا تتبع الأصل الفلسفي لحركة النهضة ، إلا أنه يلزم -
فيما يبدو - تركيز الكلام على الفكرة الأساسية الكامنة التي اشترك فيها
العصران التاريخيان . ومن المتعذر والمستحيل فصل « النهضة » عن العصور
الوسطى بفواصل حاد ، كما أراد مؤرخو القرن التاسع عشر ، لا في بدايتها ،
بل وحتى في ثروتها .

مشكلة الموسيقى الكلاسيكية المسيحية

« كثيراً ما أعترف بالقيمة العظيمة للأناشيد الكنسية عندما أذكر المذبح
التي شرفتها لدى سماعي أناشيدك الكنائسية في بداية عهد استعادي
للإيمان . نعم في ذلك العهد بالذات ، عندما كان مايمنتونني هو معاني الغناء
لا الغناء ذاته (وبخاصة عندما يقوم بالأداء صوته وأصبح قاصر على اختيار
النقالات المناسبة من طبقة لأخرى) . وهكذا ترددت بين الشعور بالخطر واللذة
وبين الشعور بالوضوح عن عامة ناقة . وازداد في النهاية ميلاً إلى السباح
بإستعمال الغناء في الكنيسة (وإن كنت في هذا المقام لا أروح برأي لا رجعة
فيه) . فربما ساعدت اللذة التي تحصل عليها الآن على استعادة شعور
الروح عند بعض العقول الضعيفة . ومع هذا فأنني أعترف مرة أخرى بعد أن
أمركت أن ما تأثرت به كان الصوت أكثر من الترانيم بأنني قد أساءت لسماعة
بالغة ، وأتمنى لو أنني لم أستمع إلى الموسيقى ، - (عن اعترافات
القديس أغسطين) » .

تصور هذه الكلمات المشكلات الأخلاقية التي واجهتها العقيدة الجديدة التي باح بها أحد أباء الكنيسة الموقين المتصلين في المذاهب الفلسفية القديمة ، غير أنها تمثل أكثر من ذلك مشكلة موسيقى الكنيسة ذاتها ، التي تباينت في العصور الوسطى اشد تباين مع المثل العليا القديمة ، ولكنها عادت للظهور مرارا خلال القرون العديدة التي أعقبت ذلك .

تنقلنا بداية المسيحية الى ربوع فلسطين ، حيث امتزجت الحضارة الارامية التي نشأت في أرض سهلة بهلينية المدن ، وحيث تعلم الناس اللغة اللاتينية من الحامية الرومانية والحكام الرومان . في البداية ، لم تظهر المسيحية عطفاً على الفنون والآداب ، لأنها رأت فيهما استمراراً للحضارة الوثنية . فقلنا ان نذكر كيف أعرب الفلاسفة اليونانيون عن إعجابهم بالموسيقى . ولم يكن هذا الإعجاب من أجل الموسيقى في ذاتها ، أو جمالها ، بل من أجل قيمها الأخلاقية والتربوية ، ومن هنا علينا الا نتوقع استهلال الكنيسة المسيحية باتباع نفس النظرة الى الفن . وإذا كانت الفلسفة القديمة في الحياة - بأغراضها الدنيوية - قد اعترفت بالتأثير الحسى للموسيقى ، وحاولت تبرير وجودها بالانفتاح بخصائصها الأخلاقية ، فما الذى نتوقعه من المسيحية التي تعتبر الحياة مجرد مرحلة تمهيدية للأخرة ؟ واضح أنها لن تستطيع قبول الفن والسماح به ، الا اذا أعان الانسان على بلوغ هذه الغاية العلوية .

على ان الموسيقى كانت تحيط من كل ناحية باباء الكنيسة ، وكان عليهم الاعتراف بوجودها . وكلما ازداد اعترافهم بتأثير الموسيقى على النفس الانسانية ، ازداد وضوح الازدواج الذى عبرت عنه العبارات المنقولة عن القديس أغسطين . فمن جهة ، يتحتم كبح جماح هذا التأثير القوى ، وتوجيهه لغايات نافعة . ومن ناحية أخرى ، لابد من محاربة تأثيرها الحسى الشهوانى . وفي الماضى ، رأى يونانيو العصر الكلاسيكى ان واجب الدولة يحتم عليها التدخل فى غاية الموسيقى وطريقة تأليفها ، لتجنب أى آثار ضارة . واضطلعت الكنيسة الآن بهذا الدور ، وسوف يسفر هذا التغيير عن نتائج هامة . فلن يكون للموسيقى قيمة كبرى كفى ذاتها ، وسوف يكون المبرر الوحيد لوجودها هو الخدمة التي تؤديها للكنيسة ، كدورها في اصلاح المؤمنين ، والمساعدة على تدعيم ايمانهم ، وزيادة حرارة وجدانهم . ولكن تحقيق هذه الغاية يتطلب أولاً ان تقسح الألحان الطريق للكلمات .

وزاد من مشكلات الجو العدائى الذى عاشت فيه الكنيسة في باكورة عهدها ، وهو الجو المتعارض مع النظرة المسيحية الى غاية الحياة وواجب الانسان ، وفيه هبطت الموسيقى الى حضيض النعته الشهوانية . والحق أنه لما يثير

الدمشقة ان تتمكن الموسيقى من اقتحام ابواب الكنيسة رغم صرامتها التي اظهرتها في فتوتها . على أننا نذكر ان الكتب المقدسة قد اشادت بفضائل الموسيقى . واتفق في هذه النقطة كل من الاصحاح القديم والعهد الجديد . وهذه هي العذراء مريم تنطلق تسبيحاً بحمد الله في أغاني تهليلية وهي تتوقع الأحداث التي ستمر بها حتى قبل ميلاد المسيح ، الذى بشرت بميلاده أغنية ملائكية موجهة الى كل أصحاب النية الطيبة من بنى البشر . ورنتم أنغام الموسيقى في ختام حياة السيد المسيح على الأرض ، وكذلك في العشاء الأخير عندما ترنم المسيح بتسبيحة حمد فيها الله ، بالاشتراك مع حواريه قبل ذهابه الى جبل الزيتون (متى ٢٦ ، ٣٠) وحث الرسل المؤمنين على غناء المزامير عند التهلل جيمس ٤ ، ١٣) . وحمد الرب بالغناء (رسالة القديس بولس الى أهل كولوسى وأهل افيسوس) .

وهكذا تكون الشعائر المسيحية قد سمحت من حيث المبدأ بالموسيقى ، وان كان مدى استعمالها وطابعها وطبيعتها قد اثار جملة مشكلات خطيرة ، ونحن نقرأ عن ذلك حتى في عهد باكر كالقرن الخامس عندما لام أسقف كريسستوم في القسطنطينية جموع المصلين لان قلائل منهم يحفظون عن ظهر قلب المزامير أو فقرات من الكتب المقدسة ، ولكنهم يعرفون معرفة جيدة كل الاغاني الشهوانية والطقاطيق الشائعة في عصرهم . ويروى ايمانوس مارسيلينوس - وهو من الشهود الالباء للاتجاهات الاجتماعية الذين يعتد بروايتهم - كيف نفر المجتمع الوثنى في القرن الرابع من أى تعاليم جادة ، وأنغمس في حياة تافهة يسودها غناء القيثارة وعزفها ، وحل المغنون محل الفلاسفة ، وغطت الموسيقى على البلاغة ، وأوصدت المكتبات ابوابها ، أما صناعة الآلات الموسيقية فقد راجت ، كما يقول المؤرخ غاضبا .

من المؤسف حقا الا يتوافر لنا قدر كبير من الوثائق التي تساعدنا على استحضار صورة الحياة الموسيقية في العصر اللاحق للكلاسيكية . فليس لدينا اية موسيقى باقية من هذا العصر ، بيد أننا نعرف دور الموسيقى فيه ، وما دار حولها من صراع . ولا يزودنا العلماء الموسيقيون الصميمون بالكثير من المعلومات . فأولاً - لم تكن الكنيسة الباكورة تعنى بنظرية الموسيقى وعلمها ، وثانياً - لا وجود لاية صلة عضوية بين العلم الموسيقى فى الالف السنة الاولى من العصر المسيحى وبين الممارسة الموسيقية الفعلية . على ان أنصار الحياة الكنائسية - اباء الكنيسة - كانوا كثيرى العناية بالموسيقى . وقيامهم باصدار جملة تصريحات عن الموسيقى كقيلة باقناعنا بالمشاكل التي

احاطت بموسيقى الكنيسة حتى في ذلك العصر ، وانحاز دائما الى جانب الكنيسة في هذه المشاحنات حتى من كانوا من عشاق الموسيقى من بينهم ، أو ممن لم يكتفوا بحبها بل عرفوا القدر الكثير عنها « كامبروزيو » و « باسيلوس » . جل اهتمامهم هو خير الكنيسة . وكانوا لا يتحدثون عن الموسيقى البعيدة عن الدين الا في معرض تحذيرهم لمريديهم . فاذا راعينا مدى السلطان الذي كان يتمتع به هؤلاء الرجال سيتبين لنا كيف بدت تعاليمهم ونواهيهم بمثابة اوامر واجبة التنفيذ . لم تكن الكنيسة تعترف بالموسيقى الا اذا خدمت اغراضها ، ومن هنا أصبحت غاية موسيقى الشعائر المسيحية - وما تزال - تمجيد الرب gloria dei وتهذيب النفس aedificatio hominum ومن البداية ذاتها خلقت الشعائر فنا دينيا أصبحت صلته بها صلة الجزء بالكل .

وهكذا فبرغم وفرة ما لدينا من وثائق وسيطة في الموسيقى ، فاننا لا نعرف شيئا عن الموسيقى الدنيوية حتى أواخر العصور الوسطى ، ويرجع ذلك الى ان الموسيقى لها لغة واحدة يفهمها الجميع بخلاف الادب - الذي يستطيع التعبير عن الاتجاهات أو الافكار « الخطيرة » في أسلوب العلم ، أو في لغة غير مألوفة للشخص العادي ، والبديل الوحيد هو الجهل الكامل بها . ويتبين من كتابات الكتاب الموسيقيين في العصر الوسيط كأنهم لا يعرفون أى شيء عن وجود موسيقى خارج الكنيسة . وعانت الموسيقى بلا شك نتيجة لهذه الحالة . ومن جهة أخرى ، تمتعت الموسيقى بميزة كبرى : السماح لها بالاشتراك في شعائر العبادة والاحتفالات الكنائسية ، وبذلك قامت بدور حرمت الفنون الأخرى من التمتع به ، ان هذه النظرة ذات الجانب الواحد تبدو فطنة للغاية ، اذا نظر اليها وفقا لنظرتنا هذه الايام ، وان كانت الموسيقى بوصفها أكثر الفنون اقترابا من الوجدان ، ولغة صادرة من اعماق النفس ، كانت دائما قريبة من الدين ، قادرة على النهوض والانتشار من رحاب الكنيسة . وراى القرون الوسطى الانتصار الدائم لالزياد لمثل الكنيسة ، وما حدث من توحيد في النظرة الى الحياة . وكلما أشد توغل روح الكنيسة المسيحية في الحياة اليومية ، قلت قدرتنا على وعى وجود أى أسلوب كنسى مميز للموسيقى . وأخيرا بلغنا مرحلة اختلفت فيها كل فروق بين الموسيقى الدينية والدنيوية .

أصل موسيقى الشعائر المسيحية ، وعناصرها

حاول الباحثون الموسيقيون في العصر الرومانتى ، اتباعا لنظريات المؤرخين وعلماء الآثار في القرن التاسع عشر جعل روما أصل الموسيقى

المسيحية ، باعتبارها استمرارا عضويا للفن الرومانى . وعلى ضوء الابحاث الحديثة فى تاريخ حضارة الشرق الأدنى أصبحت مثل هذه النظريات - كتلك التى قدمها جيفيرت ، وغيره من العلماء - مرفوضة رفضا قاطعا فى الوقت الحالى ، فعلى أن نعتمد على نظرة غير مبنية على التخمين ، بل على الدليل التاريخى الفعلى . وتعتمد النقطة الأساسية على الاعتقاد بنشوء أول عصر هام فى الموسيقى المسيحية فى العهد الذى بدأ عند توقف اضطهاد المسيحيين ، وانتهى بحكم جريجورى الأعظم . وكان هذا العهد خاضعا سياسيا وفنيا للنصف الشرقى من الامبراطورية الرومانية ، وليس من شك فى ان أول مبدعات فى الموسيقى المسيحية قد جاءت من نفس البقعة التى وضعت أول نظريات لاهوتية مسيحية : حضارة الطائفة السورية المصرية . بدأ ظهور الكنيسة المسيحية فى ظل المعبد اليهودى ، وبدت المسيحية فى نظر غير اليهود نزعة عبرانية . فلماذا نبحت عن اصل هذه الموسيقى عند الاشراف الرومان المتشامخين ، الذين شبوا وترعرعوا فى رحاب المذاهب الكلاسيكية القديمة ؟ واعتمدت النظرية القديمة عن اصل الموسيقى المسيحية على الاعتقاد برجوع أقدم وثائق محفوظة يستطاع فك طلاسمها الى عهد شارلمان ، أى عهد لاحق للعهد الذى توطدت فيه الموسيقى الجريجورانية . وكان لابد من اعتماد البحث عن العصر السابق على أدلة عابرة مأخوذة عن مصادر ادبية ودينية ، بالاضافة الى تحليل الاساليب . ولو اضعنا الى هذه الصعوبات استمرار الاعتماد فى الاغلب على السماع فى نقل تراث الالحن الوفيرة فى باكورة الموسيقى المسيحية حتى نهاية الألف السنته الأولى ، قبل امكان المحافظة على التراث بطريقة دقيقة ، فاننا سنستطيع تخيل الموقف العسير الذى يواجهه الباحث عند محاولة النفاذ فى هذه المتاهات . ونحن نميل بتأثير الاعجاب بالطقوس المسيحية ، لروعتها واحكام تكاملها ، وجمال موسيقاها ، وعمق مغزى نظامها ، وارتباط الموسيقى بالمناسبات الكنسية المختلفة ، الى الاعتقاد بانها من خلق فنان ذى عبقرية هائلة . ومع هذا فقد اثبت البحث العلمى اشتراك اياد لا حصر لها فى انشاء هذا الصرح الشامخ ، وأكثر من هذا ثبت انه رغم ما يظهر من تعبير لهذا البناء عن جوهر الكاثوليكية الممتلئة على نحو مطرد فى شتى انحاء العالم ، الا ان عناصر هذا البناء مستوردة من اركان مترامية الاطراف من نفس هذا العالم .

هناك تأثير متبادل بين الموسيقى والعقيدة فى طقوس المسيحية القديمة الى حد تعذر كتابة تاريخ الموسيقى دون رجوع الى تاريخ الديانة ، واقدام موسيقى الكنيسة المسيحية هى المزامير ، التى ورثتها المسيحية عن العالم العبرانى . بعد تداعى سلطانه السياسى والدينى . كانت جميع طبقات المجتمع ، من قسوس وعامة الناس واطفال ، تمارس ترتيل المزامير . واثنى القديس امبروز ثناء

عاطرا على غناء المزامير . ورغم تذكر امبروز ما قاله الرسل عن وجوب التزام النساء الصمت أثناء وقوفهن بين جموع المصلين ، الا انه قد عدل عن هذا الرأي وقال : « انهن ايضا يجدن غناء المزامير ، التي تناسب كل سن ، وتليق بكل جنس » . وتوثق الروابط ، عندما يرفع الجميع أصواتهم كأنه صوت واحد . وتحدث جميع آباء الكنيسة على وجه التقريب عن غناء المزامير بنفس الحماس . ولكن رغم ما حدث فيما بعد من تشجيع على مشاركة جموع المصلين في المزامير ، الا انه سرعان ما نقض العدول عن تمييز النساء . ودفعت شعبية غناء المزامير في سائر الانحاء ، وطالب الانبا باخوم المصري رهبانه كذلك بحفظها حفظ المزامير عن ظهر قلب . ونصت قرارات مجمع نيقيا الثاني وهو واضع اول تعاليم وقواعد للرهبنة . ونصت قرارات مجمع نيقيا الثاني على ان مثل هذه القدرة لاغنى عنها لمتطلبات الاسقفية . ويرجع انتشار المزامير الى استمرار التراث العبراني بمضمونه الشاعرى الرائع الذى عكس كل ناحية من امال البشر ورغباته . كما يرجع ايضا الى امكان تذكرها وغنائها فى حالة الربط بينها وبين اللحن ، حتى بواسطة أولئك الذين لا ترتفع قدراتهم العقلية الى مستوى النظرات الشاعرية العليا للملك داوود .

تركزت العبادة المسيحية الباكورة على المزامير ، ولكن هناك نوعا آخر من الغناء البسيط ، مأخوذ ايضا من الاجزاء الليركية فى العهدين القديم والجديد ، ويدعى « بالكانتيكا » او « الكانتيكلا » . ولا تأمل مثل هذه الاغاني البسيطة باى اعتراف بها من الناحيتين الفنية او الجمالية . انها نوع معبر عن التعبى فحسب . وهناك ايضا قالب انتيفونى من الغناء يدعى « بالغناء التجاوبى » cantus responsorius ويمثل مرحلة اكثر تقدما فى موسيقى الكنيسة .

كانت شعائر العشاء الربانى تعقد أصلا فى المساء ، وترتبط بها « وليمة المحبة » agape ، وهى عبارة عن وجبة يشترك فيها الجميع ، وتتخللها الصلوات والانشيد ، التى تعد بمثابة بداية للترانيم المسيحية . وانفصلت « ولائم المحبة » agapeo عن العشاء الربانى منذ عهد باكر يرجع الى القرن الثانى ، وان كان العشاء الربانى قد ارتبط ايضا بما يدعى يوم انتظار العيد (الوقفة) vigila evigil او صلوات الاعياد ، وبخاصة صلاة عيد الفصح . كان الناس يلتقون للطقوس ، ثم ينتظرون حتى مطلع الفجر للاشتراك فى الشعائر ثم أصبحت تعقد عادة فى الصباح على غرار طقوس المعابد اليهودية فى صباح « السبت » . كانت هذه هى العادة المتبعة قبل الابتعاد عن شعائر المعابد اليهودية وبعد ذلك اصطبغت شعائر الجموع بالصبغة المسيحية ، واحتلت صلوات الاعياد لفترة ما ، مكانة مماثلة فى اهميتها للعشاء الربانى .

كانت صلوات « الوقفة » هى اقدم اجزاء فى الصلوات القانونية الكنسية المعروفة (بالسواعى) وفى عصر اضطهاد المسيحيين ، تعذر اجتماعهم بالنهار ونشأت هذه الصلوات نتيجة اجتماعهم بالليل . ذكر بالينيوس الأصغر فى رسالته الشهيرة عن المسيحيين التى ارسلها الى الامبراطور تراجان « انهم يلتقون فى بعض أيام قبل الشروق ، ويغنون اغاني يشيدون فيها بالمسيح ، وكأنه الرب » . واقتصرت صلوات الوقفة فى البداية على ايام الاحد . وبمعنى آخر كانت اجتماعات ايام السبت تمتد حتى طلوع الفجر ، وعندئذ يبدأ القربان المقدس . وسرعان ما ارتبط يوم الاحد بالقربان المقدس ، واصبح اليوم المقدس فى الاسبوع ، وحل محل السبت . وفيما بعد ايضا ، كانت اللقاءات تبدأ فى الغسق عندما تضاء المصابيح ، وهذا هو سر تسمية الصلاة التى تعقد فى هذا الوقت « بساعة تقديم البخور » ، والواقع ان هذه الصلاة اقدم صورة من صور صلوات المساء . وفى الكنائس السورية ، كانت هناك وقفة ثالثة ، او صلاة صبحاحية تدعى « باللدريس » وهكذا انقسمت الصلوات الى ثلاثة أنواع : « مسائية » vesper ومنتصف الليل ، nocturn ، والصبحاحية laudes

كانت صلوات الوقفة تعقد حتى فى الايام التى لا يحتفل فيها بالقربان المقدس ومن هنا جاءت فكرة تحديد مواقيت مختلفة للصلاة المقدسة (نظام السواعى او الصلوات الالهية divinae curus Horae canonicae) . ويوسعنا ادراك مدى تكبير ظهور هذه الشعائر بالرجوع الى ترتوليان الذى قال ان « الصلوات المسائية والصبحاحية » كانت تمارس فى كنائس قرطاج حوالى سنة ٢٠٠ ، وتحدث اكليمانوس الاسكندري عن قيام ممارسات مماثلة فى مدينته .

وتطورت الشعائر الى ما هو ابعد من ذلك على يد جماعات الرهبان التى ظهرت فى الشرق فى القرن الرابع ، كان الرهبان يحرسون على اداء صلوات الوقفة كل ليلة ، و اضافوا الى الشعائر الثلاث المعروفة (فى المساء ومنتصف الليل والصبحاح) شعائر أخرى فى الساعات الثالثة والسادسة والتاسعة . وبعد سنة ٣٠٠ بقليل ، كانت جماعات الرهبان المصريين ، التى ادارها باخوم تقيم صلوات وقفة يومية منذ عهد مبكر . وقالت شعائر العبادة فى اورشليم - طبقا لوصف اتيريا الحاجة من الويتانيا القديمة (٣٨٥ م) من (شعائر الوقفة ، والصبحاح ، والثالثة tierre ، والسادسة sext ، والتاسعة nones ومنتصف الليل vespers) . وتتألف الصلوات من مزامير وانتيفونات وتراتيل وقرارات lection ، وتجاوبات وغناء جماعى . كانت هناك مراعاة - فيما يبدو ، « للسنة الكنسية » ، رغم انها لم تتخذ شكلها النهائى ، وفى نفس العهد ، ظهرت « الساعة الاولى » prime فى بيت لحم ، وتبعتها صلوات الغروب

complotoric أو compline (بمعنى الكلمة في مقدونيا وهكذا تم تنظيم « السواحي الكنسية » ، وممارستها في فترة قصيرة ملحوظة .

تم إنشاء نظام القرائن في الشرق () بمعزل عن سائر الانحاء تقريبا . على انه نتيجة لانتشار جماعات الرهبان في الغرب ، واقتدائها في تأليف جماعاتها بالمثل التي ظهرت في الشرق ، تماثلت الشعائر في جميع مناطق الكنيسة ، منذ عهد باكر يرجع الى سنة ٤٠٠ ، وتزودنا حوليات رهبان كاسيانوس (موتى كاسينو) بالوثائق المؤيدة لذلك . وواصلت الطقوس المختلفة النهوض بالشعائر ، مع احتفاظها بالعناصر القديمة المشتركة المناسبة لحاجاتها .

وما لبثت الكنيسة ان اعترفت بصلوات الوقفة ورحبت بها ، وتحولت في نهاية القرن الرابع من صورتها الفردية الى شعائر رسمية . وتحمس اباء الكنيسة لهذه التجمعات الليلية ، واعتاد القديس باسيليوس المرور على عدة كنائس ، وزيارتها في اية امسية للاستماع الى المؤمنين وهم يغنون المزامير . وبارح جريجورى المازيانزى القسطنطينية وهو يشعر بالاسف لانه لم يصادف هناك غناء مزامير المصلين .

تضمنت لوائح القديس بنديكت اقدم نظام لصلوات الوقفة ، وأصبح البنديكطيون الذين انشأوا طوائف وجمعيات بروما في القرن السادس خبراء معترفا بهم في هذه المسائل ، واحتفظوا بهذه المكانة طوال القرون الوسطى .

وتحول العشاء الرباني ، ابتداء من اواخر القرن الثاني ، الى عبادة قربانية ، واصبحت تسمى بالاقحارست (بمعنى الشكر) ، لتركزها على صلاة العرفان ثم دعيت بالقداس missa على عهد القديس امبروز ، وبذلك اصبحت صلوات الوقفة طقوس تمهيدية ، أي ما يدعى بقداس المستجدين catechumenal والمستجد (كاتيكومين) catechumen هو من يتلقى تعاليم اولية في المسيحية : تعاليم تسمح له بالانخراط في سلك المؤمنين . ووصف جوستان الفيلسوف المسيحي الدائم التنقل (١٥٠ م) نظام هذه القداسات الباكرا ، فقال انها تتألف من مطالعات من العهدين القديم والحديث تتلوها موعظة « للامام » . ويجيء بعدها تقديم الخبز والنبيذ ، وصلاة للمؤمنين ، و « قبة السلام » وصلاة العرفان

(*) المجيب ان المؤلف يتجنب ذكر مصر . وهي الاصل المشار اليه في كلمة « الشرق » والرهبة هي عطاء الكنيسة الصرية للعالم السبحي .

(المراجع)

(الاقحارستية) ثم « المناولة » آخر الامر . عرض لنا وصف جوستان النظام السائد في الطقوس في القرن الثاني . ويمكن مصادفة نوع متأخر من طقوس القداس في اللوائح الرسولية apostolic VIII - ١٥ . ويحتمل ان هذه الكتب قد ظهرت في القرن الرابع .

وابتداء من القرن الثالث الميلادي ، اصبحت في وسع المسيحيين التجمع للعبادة في الاماكن العامة بعد ان كانوا في القرنين الاولين مرغمين على الاجتماع تحت الأرض في الخفاء ، وتتحدث الحوليات عن اقامة كنائس ذات ابعاد هائلة ويرجع فضل ذلك الى اعتناق الاثرياء المسيحية . فعندما انضم الى الكنيسة مارشليون - الذي تحول فيما بعد الى زعيم لطائفة من الهرطقة المارقيين - اهدى الى الكنيسة منحة تقدر بمائتي الف سمترس . وفي نهاية القرن الثالث ، تحدث غورفيريروس الفيلسوف اليوناني « الافلاطوني الجديد » عن الكنائس المسيحية فقال انها « تنافس في حجمها معابد الوثنيين » وبمجيء البابا ملشاديوس (٣١١ - ٤١٤) ، ناهز تعداد الكنائس في روما الاربعين « بازيليكا » مسيحية . وليس من شك في ان الشعائر قد ازدهارت في هذه الابنية ، وبذلك ازداد الدور الهام الذي تقوم به الموسيقى فيها .

بعد صدور مرسوم قسطنطين الذي سمح للمسيحيين بحرية التعبد ، ورفع من مكانة العقيدة الجديدة الى مرتبة الدين المشروع ، بدأت الكنيسة المسيحية تشارك في الحياة العامة ، وارتقت الطقوس ، وبدأ ذلك على الأخص بعد انشاء (السنة الكنسية) ، وبدأت طوائف الرهبان الخاضعة لانظمة من وضع المذاهب المختلفة تحدث تأثيرا نفاذا على الحياة الروحية والاقتصادية والموسيقية للكنيسة . ونمت في ظل الأديرة السورية ممارسة موسيقية جديدة : الغناء الانتيفوني الذي اقتدى - فيما يحتمل - بشعائر المعابد اليهودية القديمة . كانت الاشعار تغنى بطريقة « تجاوبية » ، قبل ، وبعد المزامير وغيرها من الاناشيد الطقوسية . ونقل الرهبان وأولئك الاتباع الذين وصلوا الى مرتبة الأسقفية غناء المزامير الى الكنيسة ، وهناك انتشرت انتشارا واسعا بين الكهنة الدنيويين (غير الرهبان) . وقام بنشر هذا النوع كاهنان من انطاكية بوجه خاص : فلافيان وديودورس (٣٥٠ م) ، وتركز نشاطهما في سوريا ، كما نشط بازيليرس في نيقية وفلسطين ، والقديس جون كريسوتوم (يوحنا فم الذهب) في بيزنطة .

وأدخل القديس امبروز الغناء الانتيفوني في الغرب . وسرعان ما انتشر من ميلانو (اعتمادا على الامتياز الجغرافي للمدينة ، وعلو مكانة اساقفها) الى غيرها من مناطق الكنيسة اللاتينية . وساد استعمال « الغناء التجاوبي » بالفعل

في غضون حياة القديس امبروز ، ويستطاع التحقق من ذلك من كتابات صديقه
وسكرتيره باولينوس . واقتدت روما بميلانو ، حيث قدم الغناء الانتيفوني رسميا
في طقوسها اعتمادا على الرسوم الذي اصدره مجمع روما سنة ٢٨٢ - برئاسة
البابا داماسوس . ومما ساعد على تحقيق هذه النتيجة وجود عدد من الاساقفة
اليونانيين والسوريين - الذين كانوا بطبيعة الحال على دراية بهذه الناحية من
موسيقى الكنيسة ، وكذلك معرفة البابا داماسوس لممارسات الطقوس الشرقية .
بعد ان امضى سنوات عديدة في الشرق . على أية حال . لم يعض أكثر من جيل
حتى اضاف البابا سلعستين الاول هذه الممارسة الى القداس الروماني .

وللبابا داماسوس صاحب الفضل في تقديم نموذج شرقي آخر في ممارسة
الغناء : التهاديل المزرکشة التي تتمثل في الهليلويا (التسبيح) ، وارتبط هذا
النوع الهام من الغناء المزرکش في الاصل بالزامير ، ومازالت الزامير التهليلية
تحمل هذا الوصف في الطبقات الحديثة من الكتاب المقدس . وتمشيا مع ما قاله
القديس جيروم : انتشرت ممارسة الهليلويا بيت لحم في القرن الرابع
فكانت الجماهير تنشد هذه التهاديل كترجيعات للزامير التي يغنيها المرتلون .
ولاقي غناء « الهليلويا » استحسانا في الكنائس الشرقية ، وكان لليونانيين كتب
خاصة تحتوي على الحان من الهليلويا ، ومازال القس في الكنائس القبطية
يغنونها بالطريقة القديمة . وكثيرا ما يستغرق تقديم هذه الاغانى الحافلة
بالمزكشات أكثر من الربع الساعة .

سميت التهاديل المزرکشة التي كانت تنطلق عند غناء الحرف الاخير من
كلمة هليلويا بالابتهاج ، Jubilus من Jubilatio . وساعدت كما
سنرى في الفصل التالي على حدوث تطورات هامة في تاريخ الاناشيد
الجريجورانية . ويكفي هنا القول بأنه في الوقت الذي بدا فيه الغناء المزرکش
امرا مسلما به في نظر الشرقيين الذين لم يعن كتابهم بتفسير طبيعته ، حاول
اباء الكنيسة الغربيين مرارا تحليل وجود اناشيد « الابتهاج » . ويقول القديس
اغسطين انها مدائح للرب ، وتعبر عن اشياء لا يمكن التعبير عنها بالكلمات
او الحروف .

بطبيعة الحال ، كانت الهليلويا معدة في الاصل للطقوس ، ولكن شعبيتها
قد ازدادت بين الناس كتعبير عن الفرحة عند المسيحيين ، فكان النوتية
يتصايحون بها عند انتقالهم من سفينة لأخرى ، واتخذها الجنود المسيحيين
شعارا لهم في القتال ، ويروي الراهب المؤرخ الانجليزى « بيد » كيف ساق
القديس جيرمانوس البريتون الى الحرب في ويلز ، حيث عرفوا جماعة

من العصاة الايرلنديين والبقطيين (من اسكتلندا) ، ولما كان هذا الهجوم قد
حدث في عيد الفصح ، لذا اختيرت صيغة الحرب من نغمات الهليلويا واصبحت
المعركة تعرف باسم « انتصار هليلويا » .

فلنترك الزامير ، لنفحص اصل التراتيل : النوع الكبير الآخر من موسيقى
الكنيسة الباكورة ، هذه التراتيل اناشيد للتسبيح والحمد والمعرفان ، وتعكس
موضوعا مستحبا في الفلسفة الاقلاطونية الرواقية التي ازدهرت في بواكير عهد
الكنيسة : التغنى بجمال الكون . ولذا علينا الا ندهش اذا راينا اصله عند
المدرسة الاكليريكية بالاسكندرية (الديداسكالة) ، كانت هذه المدرسة يرأسها
الكنفصوس الاسكندري (مات ٢١٥) معنية بتدريس اصول المسيحية ، واعتقدت
أن واجبها يحتم عليها أحداث تفاعل بين الحضارة الهلنستية والمسيحية . والوثيقة
سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هي ترتيل أوكسبيرنخوس
التي سنعتمد عليها باعتبارها قوية الصلة بهذا الاتجاه هي ترتيل أوكسبيرنخوس
كبير من السمو كتب في نهاية القرن الثالث ، واقتدى بكل وضوح بقصائد هلنستية
ترجع الى عهد هادريان . وهناك ايضا مثالا آخران من هذا النوع من التراتيل
في المدائح الرسولية ، ولم يبق منها غير النصوص . وأصلها الدنيوى ظاهر وقديم ،
ولكنها ظهرت في هذه التراتيل التي تؤديها بعض طوائف من هراطقة المسيحية
ومما قاله بعض كتاب مختلفين للكنيسة ان غناء التراتيل كان مصحوبا بالتصفيق
بالأيدي وبالحركات الراقصة وذلك قبل تنظيم الغناء في الكنيسة . وتطلبت مثل
هذه التراتيل المهرطقة بطابعها الدنيوى الصريح ، أحداث تغيير واصلاح . والحق
انه حوالى منتصف القرن الثالث قامت الكنيسة برد فعل بدأ بالحركة المسماة
بحركة « الرجوع الى الكتب المقدسة » واحتفظت هذه الحركة بتراتيل الكتب
المقدسة ، وقليل من البعض الآخر مما اجازته الطقوس ، ولكنها استبعدت كل
شيء آخر . وبعد ان وطدت « حركة الرجوع للكتاب المقدس » اقدمها لفترة
ما انتهت بان قضت على نفسها نتيجة لعزلتها وتجاهلها لسيكولوجية الشعب ،
بعد ان عاشت فترة طويلة كافية ساعدتها على شل الروح الخلاقة في عصر له
اهمية من الدرجة الاولى ، وكان هذا الشلل يقترب من القضاء عليها . ومع هذا
فقد حاولت التراتيل المارقة الشبيهة بالغناء الشعبي ان تحيا ، وعادت اليها
شعبيتها مرة أخرى ، وما لبثت أن أثرت في تراتيل الكنيسة . وصادفت استحسانا
عند الهراطقة ، وبخاصة أريوس وشيعته . ولمواجهة هذا الاعتداء ، جدد مجمع
لاويكا (٢٨٠ - ٢٨١) تحريمات المادة التاسعة والخمسين حسب ما جاء بلائحة
« جماعة الرجوع الى الكتاب المقدس » . ولابد أن يكون قد ضاع في هذه المحاولات
الكثير من المؤلفات القيمة رغم وصفها بمزامير الحمقى psalmi idiotici

وسوف نرى كيف تغير هذا الاتجاه المتصلب فيما بعد ، وكيف ازدهرت في القرون الوسطى التراتيل من خارج الكتاب المقدس ، بعد أن خف التعسف .

بدأ ازدهار هذه التراتيل في القرن الرابع بعد أن اتجهت إلى التخلي عن آخر آثار أوزان الشعر القديم . وبفضل نشاط المدرسة الأدبية التي ازدهرت في « ادبسا » تحت زعامة القديس أفريم أصبح للتراتيل ذات الإيقاع القدر المعلى . لم يكن الطابع السائد في هذا الشعر هلنستيا ، ولكنه كان يهوديا متأثرا بحضرم يوحنا (الأبوكاليس) وتأثر أيضا بالمزدكية (الديانة الفارسية القديمة) التي شاعت في القرون المسيحية الأولى . ونقل القديس جريجوري النازياني هذا الاتجاه إلى الشعر اليوناني ، بينما قام القديس أغسطين أسقف هيبو وسانتيلير StHilaire أسقف بواتييه بتعريف الكنيسة اللاتينية به .

تعرف سانتيلير أسقف بواتييه (مات ٣٦٦) على التراتيل السورية عندما كان منفيا في الشرق . وترجم لدى عودته عدة تراتيل شرقية إلى اللاتينية ، وأضاف إليها تراتيل من انشائه . سماه ايزادور الاشبيلي صراحة بأول شاعر لاتيني للتراتيل . وشعر سانتيلير بالضيق عندما عجز عن إثارة اهتمام أبناء المشرق بهذه التراتيل الجديدة . ولم يخف سانتيلير رأيه عن المواهب الشعرية الموسيقية عند الغال الذين سماهم بغير الصالحين لتقبل الأناشيد الدينية ، وبذلك أصبحت مهمة أقلمة التراتيل في الغرب من نصيب القديس أمبروز .

وأشدت التراتيل الأولى عندما هرب القديس أمبروز متبوعا باتباعه الأوفياء من أريانوس وهراطقة .

« في هذا العهد تقرر لأول مرة غناء التراتيل والمزامير لا وفقا للطريقة المتبعة في الكنائس الشرقية ، خشية اغماء الناس ضيقا وطأة الأسى . ومنذ ذلك الحين ، استمرت هذه العادة حتى الآن ، وما زالت متبعة عند الجموع المختلفة من المصلين ، بل قل عند الجميع تقريبا ، في شتى أنحاء المعمورة ، (عن اعتراقات أغسطين) .

ووصف القديس أغسطين التأثير العارم الذي أحدثه هذه التراتيل فقال :

« كم سال الدمع مدرارا من عيني ، عند استماعي إلى ما تترنمين به من تراتيل وأغنيات . وتأثرت على الفور بعذوبة نغم الحانك الكنسية . وانسابت هذه النغمات في أذني ، ووصلت الحقيقة مستقطرة إلى قلبي ، فامتعتني ، واندفعت في داخلي مشاعر التقوى فتدفقت وسال دمعى ، وهكذا رأيت نفسي سابحا في غمار السعادة » .

وتراتيل أمبروز أكمل صقلا فنيا من مبدعات سانتيلير ، وتمثل المعتقدات المسيحية بعد التعبير عنها في صورة كلاسيكية رائعة العتاقة . وتتألف كل هذه التراتيل من ثمانية استروفات : كل من أربعة أسطر في البحر الاثنيابي (بحر ثنائي) . ولما شاع تقليد هذه الطريقة أصبحت تسمى « بالتراتيل الامبروزيانية » ، فهل كانت هذه الألحان من تأليف أمبروز ؟ يستحيل الإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب ، وإن كان من المحتمل ظهورها في عهده . وبينما يحتمل الكثير من هذه التراتيل الشك فيمن ألفها ، إلا أن هناك أربعة على الأقل تتصف بصحتها بشهادة القديس أغسطين :

الخالق الأزلى للأشياء Aeterne Aerum Conditor

الله خالق كل شيء Deus Creator Omnium

لقد انبثقت الساعة الثالثة Jam Surgit Hora Terita

فتعالى يا مفعدى الأمم Veni Redeptor Gentium

وأفضل ما يصور قيمة هذه التراتيل الفنية ، وحيويتها هو استمرار احتفاظها بنضارتها الأصلية حتى بعد مرور عدة قرون . ومازال الجميع ينشدونها ، ويستمتعون بها ، واعتمد لوتر على آخر هذه التراتيل في إحدى أناشيده الممثلة للفحولة « أقبل الآن يا محرر الوثنيين » . وأبرز شعراء التراتيل الذين جاءوا في أعقاب أمبروز : باولينوس أسقف نولا ، والشاعر الاسباني اللاتيني بروندنتيوس بخاصة (مات بعد ٤٠٥) وتأثر هو الآخر تأثرا كاملا بالشعر الكلاسيكي ، وبه انتهت التراتيل اللاتينية في القرون المسيحية الأولى .

ما نعرفه عن هذه التراتيل لا يزيد عن نصوصها ، ولكن كل البيانات تدل على أن الحانها المتعة التي تكثر الأشادة بها قد اعتمدت على روح الأغاني الشعبية . وتكشف الاستروفات البسيطة البناء عن ذلك بكل وضوح . ويتعذر التيقن من قيام الشعراء بتلحينها ، كما سبق أن ذكرنا ، وإن رجعت بعض الألحان المرتبطة بهذه التراتيل إلى زمان سحيق ، وربما عاصرت النص أحيانا .

قصود بتراتيل أمبروز استخدامها في صلوات الجماعة . إذ كانت مؤلفة بحيث تستطيع جموع المصلين القيام بغنائها . وهذا يفسر سر بساطتها . أما تراتيل بروندنتيوس فأكثر التماعا ، ولكن القصود منها هو التهذيب الفردي بالرغم من تبني الكنيسة لبعضها فيما بعد . وبوجه عام اعتبرت التراتيل أسمى

من المزامير ، التي كان لها فوائد شتى ، بينما تخصصت التراتيل في الاتجاه انى الرب . أو كما وصفها القديس أمبروز بأنها قد الفت خصيصا لله *Hyrrnus specialiter Deo Dictur* وزعم القديس يوحنا فم الذهبي (خريزوستوم) سموها عن عالم الانسان ، وبأنها الهية بالضرورة ، ويشير دهمشتنا مثل هذا الرأي . لأن العناصر الشعبية قد غلبت على بعض هذه الأناشيد ، كما رأينا .

وحظيت التراتيل بالشعبية في البلدان الأخرى ، بالرغم من استمرار عدا الكثير من الجامع المقدسة لها ، وتفضيلها لنصوص الكتب المقدسة . وكانت روما في القرن التاسع آخر من قبلها وضمها الى الشعائر . ومن جهة أخرى رحبت شبه جزيرة ايبيريا وبلاد الغال بمؤلفات التراتيل ، وتحمست لها .

واكتسب عنصر هام آخر من الأغنية الطقوسية اسمه من الطريقة التي كانت تتبع في البداية في تقديم الطقوس . كان منشد المزامير عندما يقدم أناشيده يصعد الى مكان مرتفع على درجات « الامبو » (المنبر الكبير) أمام نضد يساعده على القراءة . واعتبر الغناء من « الامبو » ، أو بمعنى أدق على درج السلم *gradus* المؤدى الى المذبح من العلامات المميزة لهذا الغناء (الذى كان المرتل يقوم فيه بتلاوة سطور عند قاعدة المنبر) وبذلك سرعان ما سميت هذه « الأغاني الخاصة بدرج السلم » *gradual* ، وأصبحت أهم جزء في الموسيقى الكنائسية .

عندما تخلى الرومان ، في نهاية القرن الثالث عن اللغة اليونانية في الطقوس مؤثرين لفتحهم اللاتينية عليها ، بدأ الغرب خطوة تاريخية ، انتهت بإنشاء طقوس غربية مستقلة . وابتداء من هذا العهد ، تزايد استقلال القداش عن نظام الشعائر في الشرق والغرب على السواء . وساعد اعتراف قسطنطين بالكنيسة المسيحية (٣١٢ م) على شد أزر هذا الاتجاه وأحدثت النماذج والأنواع العديدة التي نهضت وبخاصة في الشرق رد فعل متجه الى البساطة . ودعت الحاجة الى اتباع التشدد وأسلوب حازم عند تثبيت النصوص لمواجهة هجوم المارقين وسبابهم ، ولن يصح القول بأن الشعائر في هذه القرون الباكرة كانت موحدة ، تابعة لنظام واحد . انها لم تزد عن طقوس محلية مستندة الى أساس مشترك . وبالتدريج ، توحدت البقاع المتفرقة في اقاليم ثم في أمم ، الى ان انتهى الأمر بتركيز سلطان الكنيسة في مكان من اقليم ما ، وقيامها بتنسيق طقوس كل هذا الاقليم حسب اللغة السائدة فيه .

كانت الطقوس تمارس بطريقة متجانسة في البلدان المحيطة بالبحر المتوسط ، كمصر واسيا الصغرى وبيزنطة . وفي البدء ، استعملت اللغة اليونانية في

الشعائر . وفي نطاق هذه الدائرة ، ظهرت جملة أنواع ثانوية من الطقوس كالطقوس الصيربانية الغربية التي تركزت في اورشليم . كما تركزت الطقوس المصرية في الاسكندرية ، والبيزنطية في القسطنطينية . واحتفظت الطقوس السريانية الشرقية التي شاعت في المناطق البعيدة المعتدة الاطراف باللغة السريانية . وانقسم الجزء اللاتيني الأوسط الى اقسام ثانوية مماثلة ، اكبر منطقة فيه هي المنطقة المحيطة بروما ، ولكن الطقوس الرومانية قد شاعت أيضا في افريقيا الشمالية ، ومركزها « قرطاج » . ودخلت اجزاء كبيرة من جنوب ايطاليا *Magna Gracia* التي استعمرها اليونان منذ عهد باكر ، في دائرة الحضارة والعادات الهيلينية ، واحتفظت بالطقوس اليونانية في صورتها الأصلية ، كما نقلت عن اورشليم . وبغض النظر عما بين اليونان والرومان من اختلاف ، وقد استخدمت حتى روما ذاتها بعض الطقوس اليونانية ، مراعاة للاغريق ولكنها لعبت بطبيعة الحال دورا تأفها في العالم الرومانى .

المجموعة الكبيرة التالية مقرها بلاد الغال ، وتنقسم الى أربعة اقسام ثانوية : القسم الغالى الصميم في الغال والغال الاسباني *Hispano Gallican* أو الموزارى في اسبانيا ، والقسم الميلانى أو الامبروزى في مقاطعة ميلانو ، ومازالت شائعة هناك ، وانما بعد تفاعلها مع الطقوس الرومانية . وتجيء في النهاية الكلتيية في بريطانيا العظمى وايرلندا ، وربما في مقاطعة بريتانى ، حتى جاء الرومان فاقتلعوها في القرن السابع . ومن المعروف ان « الموزارابى » هم المسيحيون المستعربون الذين تمسكوا بمسيحياتهم في الأندلس الموريسكية . كانت لهم طقوس موريسكية لا تحتوى على أى عناصر عربية . وكانت الطقوس الموريسكية هي الطقوس القومية في اسبانيا ، وبقيت الى ان حلت محلها الشعائر الرومانية في القرن الثانى عشر ، وتشاهد الآن في بعض أيام من السنة في كاتدرائية طليطلة ، وفي مصلى صغير في سلامنقة .

تميزت الطقوس في بداية العصر المسيحى بوفرة عددها ، كما رأينا ، ولكن بشيوع المسيحية وتحولها الى دين عام ، اشتد الميل الى تثبيت الطقوس ، ومن هنا لم يبق الآن سوى عدد قليل نسبيا من الطقوس . علينا الا نتناسى أنه بالرغم من قصور سلطان أسقف روما في هذه البلدان ، الا أن تاريخ هذه المدينة الخالدة ، وذكريات انشاء القديس بطرس للكنيسة ، قد استطاعا تزويد هذا الأسقف بنفوذ ، لم يستطع الاساقفة غير الرومانيين تجاهله .

تنظيم طقوس العبادة الموسيقى الدنيوية - معارضة الكنيسة

اعتمدت موسيقى الكنيسة الباكورة على الارتجال . ويقال في الأساطير أن التسبيحة *te deum* قد ألقت عندما غمرت النشوة العلوية القديس أغسطين والقديس أمبروز في مناسبة تعميد القديس أغسطين . ويتبين من هذا القول الطابع الانتشائي الارتجالي لهذه الموسيقى : وكرر الكتاب المسيحيون الكلام عن المواقف التي سادتها النشوة ، وعرف ترتوليان بعض الأغاني التي ترتبت على مثل هذه الحالات العقلية ، واعتقد أن هذه الارتجالات من العلامات التي تميزت بها ابتهالات المسيحية ، وموسيقاها .

كان أئمة العبادة يختارون في البداية من صفوف مثقفي الطبقة العلمانية ، ولا يشغلون مناصب رسمية في الكنيسة ، ولا يرسمون ، ولكنهم كانوا أصحاب شخصيات وقورة تتساوى وظائفهم مع المناصب الشرفية بلغة هذه الأيام . وربما أمكن أرجاع مكانتهم الأولى إلى حلول وظيفة المنشد (العريف *cantor*) ويحتل في الكنيسة المسيحية محل وظيفة مماثلة في المعابد اليهودية القديمة . ويحتل أيضا تحليل ذلك باستخدام الكنيسة في كثير من الأحيان لموسيقيين سبقت لهم ممارسة الموسيقى في الشعائر اليهودية للمشاركة بفنهم في الطقوس المسيحية الجديد . وقدم لنا ايدلسون في مختلف نشراته المتضمنة أغاني اليهود الشرقيين أمثلة للبراعة المذهلة عند أولئك العرفان اليهود . وارتقت وظيفة « الامام » التي بدأت سنة ١٥٠ في الغرب ، وبعد ذلك بخمسة وسبعين سنة تقريبا في الشرق . ارتقت إلى منصب مقرئ *anagnost* ولم تكن الوظيفة في البداية مرتبطة بعضوية الكليروس ، غير أنه بعد قرن من الزمان ، كان العريف (الكانتور) يدخل في أول درجات السلك الكليروسي (الدرجات الأولى) يعنى درجة المقرئين، ويحدد عدد الملحقين بالكنيسة تبعا لعدد القراءات التي يقومون بالقائها . وكثيرا ما ضمت الكنائس الكبرى عددا لا بأس به من المقرئين . ففي عهد الامبراطور جستنيان ، كان كورس كاتدرائية القسطنطينية يتألف من مائة وسبعة مقرئين وخمسة وعشرين عريفا . وجدير بالذكر أن أبكر التصميمات المعمارية التي أجريت لإيواء أفراد الكورس ترجع إلى هذا العهد ، فمثلا في بازيلكا روما سان باولو فيوري ليمورا (خارج الاسوار) التي بنيت في القرن الخامس الباكر ، أحيط المذبح بمكان فسيح محاط بالقضبان للمنشدين . ومازال هذا التقليد شائعا في إيطاليا . وبعد أن توطدت أقدام النظم الرهبانية ، واحتلت مكانة بارزة في الكنيسة منذ بداية القرون الوسطى ازدادت أهمية الشعائر ، وترتب على ذلك افساح مكان أكبر للكورس والاكليروس في القرون الأولى . وكانت وظيفة المقرئ منفصلة

انفصلا كاملا عن وظيفة العريف . بيد أن هذا الاختلاف تلاشى بعد أن أصبحت التلاوة من الكتاب المقدس منغمة .

بعد أن اشتدت الحاجة إلى أئمة الشعائر ، ظهرت مدارس المقرئين *Schola Lectorum* التي يرأسها ناظر *primicerius* ويرجع هذا التقليد بلاشك إلى تأثير مدارس المعابد اليهودية . وتضم هذه المدرسة رجالا وصبية على السواء . ويتقلد المقرئون وظيفة اكليريكية . أما العرفان أو منشدو الزامير فظلوا علمانيين ، ولو أنهم يدرجون أحيانا من بين أصحاب الوظائف الصغيرة في الكنيسة . وكثيرا ما تضمنت الكتابات الرومانية المحفورة من النصف الأول للقرن الرابع ، بعض اشادات بالقدرات الموسيقية عند منشدي الزامير . وشاع الاعجاب بالصبيبة المقرئين والمنشدين في العهد اللاحق لقسطنطين في الشرق والغرب . وتتطلب اجادة انشاد الزامير الاقامة في المدرسة ، والدراسة تحت اشراف مدربين من السلك الاكليريكي . لم تقتصر مهمة هؤلاء التلاميذ على الدراسة ، وعلى العكس فانهم كانوا يشاركون بدور فعال في خدمات الكنيسة . وتخرج أغلب أصحاب المناصب العليا في الكنيسة من مدارس المرتلين هذه ، التي تمثل أول خطوة في التعليم الكنائسي . وأحيانا كان سن الصبية صغيرا للغاية ، بالنسبة لوظيفة ذات مسئولية كبيرة كوظيفة المرتل . فالمعروف أن بعضهم قد شارك في انشاد الزامير من سن الخامسة أو السادسة ، وقرر المجتمع الثاني في طليطلة (٥٣١) والمجمع الثاني في أورانج (٥٢٩) عدة تعليمات هامة خاصة بالمرتلين من الصبية . وكان يرأس مجمع أورانج سان سيزار من «آرل» . وكان معنيا أشد عناية بالارتقاء بروح أبرشيته المنشأة حديثا . ومن ثم أصدر المجمع بتوجيه تعاليم هامة خاصة بطريقة ادارة الكنيسة . ومن بين هذه التعاليم أمر لقسس الأبرشية بتعيين « عرفان من الأحداث » كالعادة المتبعة في إيطاليا ، وأهتم القديس بنديكت أيضا بالتعليم الموسيقي للصبيبة والاستعانة بهم ، وتضمن قانونه عدة فصول خاصة بهم ، بل وذهب إلى ما هو أبعد من ذلك في الفصل الخامس والأربعين ، عندما رأى توقيع عقوبات بدنية على أولئك الذين ينشرون في الانشاد .

كانت تلاوة « مختارات من اعمال الرسل في العهد الجديد » أو من العهد القديم تقدم بالتناوب مع الاناشيد ، وبذلك ازدادت أهمية الدور الذي يقوم به العريف وحوالي سنة ٣٥٥ ، رأى مجمع لاوديقيا نفسه مضطرا إلى حماية المنشدين الأصل من تسرب غير المرغوب فيهم ، وبعد زهاء الأربعين السنة قرر المجمع الرابع في قرطاج بعض تعاليم خاصة بوظيفة المنشدين . واقتداء بالمثل الذي حققته مدرسة العرفان (سكولاكتورم) انشئت مدرسة أخرى على غرارها . ولا بد أن يكون

غناء جموع المصلين بوساطته ، قد بدا غير متكافئ مع تقدم وعلم الفنون الأخرى المشتركة في خدمة الكنيسة ، ورات الجامع ضرورة مشاركة الموسيقى في هذا التقدم . وخطت تعاليم مجمع لاوديقيا - التي اشارت بالاكثفاء باشتراك المنشدين المتخصصين في غناء الطقوس - أول خطوة نحو الاستبعاد النهائي لمشاركة جمهور مصلين بطريقة فعالة في الانشاد . وكثيرا ما أسوء تفسير هذا القرار ، ولو أن غايته مسايرة للمنطق وروح الفن . وحرصت الفروع البيزنطية والرومانية من الكنيسة المسيحية على تسخير الفنون لخدمة شعائر العبادة ، وهكذا تجاوب النغم المنبعث من الكورس دون عامة المصلين مع الجو الذي تحدثه التصاوير الحائطية وشاعرية النصوص الدينية المختارة .

ومع أنه من المتعذر تاريخيا إثبات وجود مدرسة بابوية للمنشدين في عهد البابا سلفستر (٢١٤ - ٢٢٦) ، إلا أن انشاء مثل هذه المدرسة في النصف الثاني من نفس القرن قريب الاحتمال . فلم يكن من الميسور قيام الخطوات التي اتخذها البابا سلفستين لتنظيم الطقوس بغير سبق وجود كورس مدرب من المنشدين وانشأ البابا سكستوس (٤١٢ - ٤٤٠) ديرا للتدريب اليومي على غناء المزامير وانشأ خليفته ليون الأكبر (٤٤٠ - ٤٦١) ديرا آخر تخليدا لذكرى القديسين يوحنا وبولس ، وطلب من القائمين على هذه الأديرة أن تزود الكنيسة البابوية بالصلوات الشعائرية والأناشيد . وتقدمت بفضل مدارس الانشاد صنعة الغناء ولاقت تقديرا من المسيحيين ، على أوسع نطاق .

عندما رسم جريجوري الأول الذي تولى منصب البابا فيما بعد ، رئيسا للشمامسة في روما (٥٨٥) أدى تقديره لجودة الغناء وعشقه لعذوبة الصوت ، إلى ظهور عادة تصور مدى ما حظيت به القدرات الموسيقية من تقدير . فكثيرا ما كان أرباب الأصوات الجميلة يختارون لوظائف الشمامسين ، حتى لو كانوا من العلمانيين (ومن الغريب أن يطيل هؤلاء المغنون شعورهم بكثافة تماثل ما فعله موسيقيو القرن التاسع عشر) . ومن بين القرارات التي أصدرها البابا جريجوري الغاء هذه العادة . ولم يكن اعتراض هذا البابا موجه ضد الخصائص الغنائية للمنشدين ، لأن مسألة وجوب اتصاف الغناء بجودته كانت من المسائل المسلم بها عند كل الكتاب من أبناء الكنيسة ، ولقد سبق أن تحدثنا عن قانون القديس بنديكت ، وإن كانت قوانين القديسين بولس واسطغان قد تضمنت أيضا عدة فقرات عن موسيقى الكنيسة ، وطالبت هذه القوانين قيام الكورس بالانشاد هذه المزامير وكأنها منبعثة من صوت واحد ، حتى لا يشذ أحد المغنين عن الآخرين بسرعة غناؤه أو نشازه .

وازداد رسوخ مكانة « مدرسة المنشدين » - السكولا كانتورم - بفضل

البابا جريجوري ، عندما خصص بناءين بالقرب من كنيسة اللاتيرن ، يعيش في أحدهما المنشدون وقسس الكنيسة البابوية سويًا ، أما المبني الآخر فملجأ لليتامى ، مهمته تعليم من يلحقون مستقبلا بالكورس .

تحدث كل مصادرها بإفاضة عن موسيقى الغناء في الكنيسة ، ولكنها شحيحة في كلامها عن أي مظاهر أخرى للفن الموسيقي . وأما أن الإعجاب بالترفيه والموسيقى الدنيوية كان شائعا ، فأمر يمكن استخلاصه من مثل الفقرات التالية المنقولة عن Hexameror للقديس باسيليوس (الفصل الرابع - الفقرة ١) . « هناك مدن يستطيع المرء الاستمتاع فيها بكل ضروب المشاهد التمثيلية من الصباح حتى المساء . وعلينا الاعتراف بأن ازدياد استماع الناس إلى الأغاني الداعرة والمثيرة ، التي تثير في أرواحهم نزوات خليعة يزيد من نهمهم إلى السماع » كان كثير من أبناء الكنيسة على دراية بما في الصوت الرخيم من إثارة وجاذبية ، وحاولوا أبعاد الناس عن المغنين المحترفين ، وكان أكثر ما أزعجهم بوجه خاص هو الاعداد الوفيرة من الناس الذين يقصدون المسارح للاستماع إلى غناء المطربات ، وذهبوا بعيدا إلى حد أن « الاستماع أو رؤية هذه المشاهد يعتبر مقترفا لخطيئة الزنا » .

لم تكن الآلات الموسيقية بأقل إثارة للفرع من النغمات الممتعة التي استعملها الهرطقة بنجاح مثير للدهشة في دعايتهم . ووصف كثير من الكتاب الأولوس « بالآلة المخدرة » ، وحذروا المؤمنين ، ودعواهم لترك هذه الآلات « للمرتابين ، وأولئك المفتونين بعبادة الاصنام » . وحذر جميع رجال الكنيسة على وجه التقريب المصلين من هذه الناحية ، واعتمدوا في ذلك على مبررات عديدة ، فقالوا مثلا إن « أعياد الشهداء » كانت تقام عادة في جو صاخب تشترك فيه كل أنواع الآلات ، مع الاكتفاء بهذا المثل المعروف لنا ، للدلالة على ما كان هناك من مغالاة . ولا غرابة في حدوث ذلك ، إذا راعينا أن هذه الأعياد كانت متصلة عندنا باحتفالات الموالد والاسواق ، وحث القديس أفريم جموعه على مراعاة روح المسيحيين لا الكفار في هذه الاحتفالات . ولابد أن يكون نفس الصخب قد ساد الجنازات لأننا نصادف تحذيرا للمجمع النسطوري المقدس من استعمال الدف والصاجات الخشبية (الكاستنيت) أثناء مراسم الجنازات .

تأثر تقدم الموسيقى الغربية تأثرا حاسما بما حدث من استبعاد للآلات الموسيقية من الكنيسة المسيحية الباكورة : « لسنا بحاجة للبسالتريوم والتوبا والطبول والفلوطة ، أي الآلات التي يحبها أولئك الذين يتأهبون للحرب » . هكذا قال كلمنت (اكلمنضدس) السكندري . ومع هذا فلم يكن هناك اعتراض على

لإستخدام الآلات « الوقورة » في المور - والآلة الصنعة هي الكثارة ، وما تصدده هنا هو ولائك استمرار الآلات الوثنية عند اليوناني القدماء - أما التباديل فقد كانت مستمرة لصلتها بالمقوس الضمنية الداعرة - وحرصت الكنيسة دائما على التزام الغناء المقوس حدودا محددة ، مع إستبعاد كل ضجيج وخشونة - ومع هذا فلا بد أن تكون بعض المقوس في الكنائس الشرقية قد اكتسبت بشعارها الصلابة ، وما فيها من رقص وتصفيق بالأيدي - ويخوض هذا النوع لهجوم أكتنفس (كليمان السكسري) - ومما زلله الكنائس القبطية - وبخاصة في الحبشة - مولعة بالرقص ، ويصحب أغانيها ورقصاتها المقوسية الطبول التي يرتفع ضجيجها بين حين وآخر إلى درجة تصمم الآذان -

تسبب التأثيرات الشرقية - التي لم تنفك إلا بعد فترة طويلة - في وضع عدة صعوبات في طريق التأريخ - وتسوقنا أية محاولة - ولو سطحية - لفحص مثل هذه التأثيرات إلى مجالات معقولة من المصير والتعالوية - وعلى هذا فإن كل ما نستطيع القيام به هنا هو التحدث ، عما اتصت به هذه التعالوية ووسائل المصير - من حيوية ، وعن مدى بقائها - في القرن الرابع ، كانت كل طبقات المجتمع تؤمن إيمانا عميقا بالخرجات ، وتنتظر إلى السحرة على أنهم قائلون على كل شيء - وكان المسيحيون أنفسهم ميالين إلى اللجوء إليهم ، عندما يحل بهم المرض ، أو تتألم بعض الشوك - يقول القديس أغسطين : « عندما نصاب بصداق قلنا نجرى إلى منته التعالوية ، ولقد رأيت ذلك يحدث كل يوم » - ولما مدى تأثير هذه الأغاني التعويذية ، وطرائق العبادة البدائية على تاريخنا الموسيقي قبتين من مور « الهنك » في « الكيري البصون » ، الذي يستل به القديس هذا « الهنك » الذي شاع في القرون المسيحية منحدر عن الشرق ، من عبود سابقة للمسيحية ، حيث ظهر في الشعائر الوثنية لتجديد الآله الشمس -

ومع الاعتراف بما كان للتأثير الشرقي على الحضارة الغربية من أثر هام ، كما يحتل ، إلا أن علينا أن نشيد بما حدث من تمزج عمائل التأثيرات غربية في الشرق - وما هذا التأثير التبادل بمجرد ظهور لوائح قسطنطين - ففى ذلك الحين ، تعرف الغرب على احتفال عيد الغطاس ، وسبق أن عرفه الشرق منذ أمد بعيد ، وسرعان ما لاقى أيضا احتفال عيد الميلاد الترحيب العاجل في الشرق ، وكان قد عرف في روما منذ سنة ٢٥٤ على أقل تقدير -

(*) انبأ عزمل على شكل عظة الساق ، ولعل طمعه التشرح الأوائل اخطوا على جزء العظة فقط الرابع

الأسس اللاهوتية والفلسفية والعلمية

للموسيقى المسيحية القبطية

بالرغم من ارتقاء الموسيقى والمقوس في العهد التالي لقسطنطين ، لزمه الشعور بحاجة هذه الموسيقى الشعائرية الجديدة التي دعاها في الكتاب المقدس ، وأساس فلسفي توثق له - والذي هذا إلى دراسة المصادر الهندسية والبيزنطية من جديد - وقبل الفن المصنوع المعنى القديس في تمثيل الآلهة هرمس وأكبدا كبشدا ، كشعار للرأسمي الصالح ، وتصور المسيح في صورة أورفيوس - واعتمد الكثير من الشعراء كبرودونتيوس في بناء اشعارهم على القواعد الكلاسيكية - ولم يستطع الموسيقى البقاء بمعزل في مثل هذا الاتجاه السائد - وليس من شك في أن عالموم الفلاسفة الهلنستيين في الاسكندرية قد اجتذبت اهتمام الكتاب والمكرين المسيحيين الغربيين - وتوطدت في القرن الرابع علاقة محددة بين الموسيقى المسيحية ، وعلم الموسيقى وفلسفتها في العصور القديمة - نعم لقد تلامست الموسيقى الدينية البسيطة والمزمار التي كانت تمارس في القرون السالفة المتطرفة الكلاسيكية ، ولكنها احتوت في باطنها على عناصر ، ترتب على امتزاجها بالمذاهب الموسيقية الكلاسيكية ظهور موسيقانا الغربية -

تسبب الخلط بين الحضارتين في توطد زعماء الفكر في موقف حرجي ، ولم يلق الشرق غناء كبيرا في محاولته للتوافق - وينسب إلى أوريجن أوريجانوس (١٨٥ - ٢٥٤) بوجه خاص ما حدث من توفيق بين حضارة هيلانس القديمة والنظرة المسيحية الجديدة للحياة - وبدت نفس المسألة أكثر حساسية ودقة في الغرب اللاتيني بسبب عداوة الكثير من كبار الاكثيروس لتضمين الفكر والتعاليم المسيحية معارف دنيوية - وتردد حتى القديس أغسطين في تأييد هذه الفكرة تأييدا قاطعا - ولكنه استطاع إلى حد ما حسم هذه المسألة - وعلى هذا فعلونا إلا نهشى إذا رأينا توجد الصراع والمشااحنات حول الفنون والعلوم في بواكير العالم المسيحي -

لم تسع القرون الوسطى ، في بدايتها ، لإقامة ارتباط مباشر بالعلم الموسيقي الكلاسيكي ، برغم قيام آخر الكتاب العظيم بأخراج مؤلفاتهم خلال العصور المسيحية - وزود بوتيوس وكاسيودورس الغرب بأساس نظريته الموسيقية ، ونسب الملاحظة أننا لم نصادف قبلهما غير المعتقدات الأفلاطونية الجديدة والفيثاغورية الجديدة التي وضعت للموسيقى معنى سحريا ورمزيا - وعادت شخصية فيثاغورس الاسطورية للظهور ، وغدت من بين الشخصيات الأساسية في أساطير القرون الوسطى للموسيقية - الاساطير التي عنيت بجانب رمزية الاعداء في نظرتها إلى الموسيقى ، وبالفجبيات أكثر من عنايتها بالنغمات والالحان الفعلية -

كان القديس أغسطين ينوى كتابة بحث مستوف عن الموسيقى ، ولكنه توقف عند الكتاب السادس . ومع ان هذه الكتب تحتوى على قدر كبير من المادة المثيرة للاهتمام ، الا انها عثيت في الأغلب بفن الشعر ars poetica الذى لم يكن منفصلا في صورته الكلاسيكية الحقة عن الموسيقى . ومع هذا فاننا نصادف في الكتاب السادس انحرافا الى غيبيات العدد التى عرفت عن الأفلاطونيين الجدد . وكثيرا ما يظهر تناقض بين معتقدات أغسطين الفيلسوف ومعتقدات أغسطين اللاهوتى ورجل الدين ، ولكن الزعيم الدينى لم يتردد في مسائل الموسيقى في تخصيص مكانة هامة لها بين العلوم . ويكشف التأثير الهلنستى عن نفسه عندما ينسب أغسطين نظام العالم واتساقه وجماله الى القدرة التشكيلية للاعداد ، او عندما يعتبر الموسيقى عالما صالحا لمشاهدة الحواس . وسوف تقنعنا أية دراسة لكتب القديس أغسطين الستة عن الموسيقى De musica كيف بدت له الموسيقى مسألة قواعد وأنظمة رياضية ، فهي تكشف عن تشابهها الدقيق مع كل الموجودات الأخرى الخاضعة للنظام ، وتتبع نفس القواعد الأساسية . وهكذا اقتربنا من قاعدة بوييتيوس المطلقة القائلة « بان كل الموسيقى قائمة على الاستدلال والتأمل » على اننا قبل ان نتأمل معنى الاستدلال ratio علينا ان نلقى نظرة خاصة الى معنى المضاربات العقلية speculation

واصل الكتاب المسيحيون الكلام عن رمزية العدد الفيثاغورية الجديدة التى وضعها نيقوماخوس ، ولعبت الموسيقى دورا هاما في تفسيراتهم الرمزية . ولن نستطيع استيفاء هذا الموضوع حقه ، الا انه قد يكون من الطريف ذكر بعض أمثلة قليلة .

العدد ثلاثة أول الاعداد التى لها بداية ووسط ونهاية . ويمثل الى جانب ذلك حاصل جمع العددين السابقين له . وكماله واضح في كل مجال . ففي الاخلاقيات هو المنبع الأساسى لكل خير . فضلا عن ذلك ، فان له دورا أساسيا في كل الموسيقى ، وعليه تعتمد وحده . وسوف نرى كيف نسبت القرون الوسطى أهمية بالغة للعدد ثلاثة . والعدد أربعة مثير للاهتمام لجملة أسباب . والقسمة الرباعية تتمثل في شتى النواحي كالعناصر الأربعة ، والجهات الأربعة الأربعة ، والفصول الأربعة ، والفصول الأربعة (الحكمة والعفة والشجاعة والعدالة) ، وأنواع الكائنات الأربعة (الملائكة والحيوانات والنباتات) . والعدد سبعة هو مصدر كل أنواع النغمات والتوافق القائم بين الكواكب السبعة يتمثل على الأرض في الأوتار السبعة للكنارة . ويمثل العدد ثمانية - وهو مضاعف لأربعة - كل المتوافقات . أما العشرة « فست الكل » ، وتحتل أسمى مكانة بين الاعداد .

وأضاف آباء الكنيسة الى الرمزيات القائمة التى نقلها المسيحيون عن القدامى كثيرا من الرموز الجديدة ، فاضافوا الى مجموعة المتوافقات الموسيقية الأربعة Symphoniae musicae ، وإلى مجموعة « السبعة » أيام الأسبوع السبعة ، والنغمات السبعة في السلم الموسيقى ، وفصائل الروح القدس السبع .

فاذا نظرنا الى الموسيقى هذه النظرة سيتضح لنا كيف أصبحت الموسيقى بعد نظريات المسيحيين الجدد من أفلاطونيين جدد وفيثاغوريين جدد ، وكما تمثلت عند القديس أغسطين - تنتمي الى عالم العلم ، ولم تعد مهتمها الأساسية خدمة الغايات الاخلاقية والتربوية ، كما كان الحال عند أفلاطون . فلن يستطيع مخلوق ادعاء العلم ما لم يكن ملما بها ، الى جانب المامه بفروع العلم المختلفة . ولما كان الافتقاد الى المعرفة والتعلم يحول دون بلوغ أى شخص ، للغاية القصوى للحياة ، لذا تتحتم المثابرة على دراسة الفنون الحرة كتمهيد لفهم الحقيقة .

على ان الصفة الأخرى للقديس أغسطين ، أى اللاهوتى ، قد جعلته يقدر أهمية الفنون الحرة بطريقة أخرى . فلم تبد له العلوم المختلفة مجرد طريق يوصل الى الله ، ولكنها أيضا سبل للخلاص من خداع المغريات ، التى يعرضها المارقون (الهرطقة) الدهامة . فينبغى ان تساعد البراعة الذهنية المكتسبة من دراسة الفنون الحرة - والموسيقى بخاصة - على ايضاح طريق التحرر لأولئك الذين اخطأوا فضلوا الطريق السوى نتيجة لفرط انغماسهم في العلوم الدنيوية ، بينما يستطيع أولئك المؤمنون ايمانا حقيقيا تحقيق تطهرهم ، لا اعتمادا على العقل ، وانما بفضل حرارة المحبة الالهية .

وأدت هذه النظرة الى اهمال مؤقت لدراسة الفنون الحرة ، وان كانت لحوال العصر الاجتماعية العجيبة لم تسمح بأى ابتعاد حقيقى عن العلم والمعرفة . فلقد استمر وجود عدد لا بأس به من الهرطقة أصحاب العلم الكلاسيكى الغزير وحال وجودهم دون اماكن التخلّى عن آثار العلم القديم ، فكان لابد من مقارعتهم بنفس أسلحتهم . فضلا عن ذلك - فلقد اعتبر معظم المسيحيين الموسيقى التى يمارسها الوثنيون موسيقى شيطانية . لا مندوحة من معاداتها وحماية الناس - والشباب بخاصة - من أوصابها . هنا واجهت الطبقات المستتيرة عقبات كبيرة . اذ لم يكن قد توافر للكنيسة في القرون الرابع والخامس والسادس أية أنظمة لتعليم ابناء المسيحية . فكان الشباب يأمون مدارس البلاغة ، التى كانت مازالت تحت تأثير الحضارة الكلاسيكية . وتطلبت هذه المشكلة حلا . وعرض خلال بداية القرون الوسطى حلان ، فأيد الحل الأول التجاهل الكامل للتعاليم

غير المسيحية . أما الآخر فسمح بقيام الثقافة القديمة الى جانب الحضارة المسيحية . ولم تدرك مزايا الحل الثاني ، الا في وقت متأخر نوعا في عهد لم تعد فيه الحضارة القديمة حقيقة ملموسة ، بعد ان دخلت ذمة التاريخ . ومن هنا لم يحدث أى اعتراض لاهوتى ضدها . وسوف نرى الأثر الفعال لهذه المعتقدات في الفصول التالية .

ومع الاعتراف بصحة القول باتباع العلم في النظر الى الموسيقى وتدريسها على السواء ، الا أن علينا عدم اغفال نظرة ثالثة اليها جديرة بالتسجيل ، وجاءت أيضا في كتابات القديس أغسطين . وأعنى بذلك الموسيقى كصورة مجسمة للورع المسيحى ، وتعبير عنه ، وكواسطة بين الله والانسان . ليس واضحا تماما ، كيف انتهى أسقف « هيو » - الذى دعا الناس الى الانطلاق بالغناء عندما تفيض قلوبهم بالفرح - وسبق الكلام عن ذلك عند التحدث عن التراتيل - الى الاعتراف بدور الانفعال في الموسيقى . ان هذا الاعتراف بعيد كل البعد عن النظرة الأصلية لكل من أغسطين وكونتليان التى نظر فيها للموسيقى علما رياضيا صميما ، ولم تعترف بالخصائص الانفعالية ، ورفضت هذه النظرة الثانية الاعتراف بالفنان والموسيقى حتى كمجرد واحد ممن يتبعون العلم في ممارستهم . وبعد ان أعيد اكتشاف الموسيقى ، وأعيدت الى سيرتها الأولى بين عناصر العلم ، اضطرت المثل الاغسطينية المتأخرة الى التعرض لحملات عديدة ، والى مواجهة عدة تقلبات الى ان استطاعت توطيد أقدامها في ايطاليا وبلاد الغال ، وادت النظرة السالبة الى العالم ، وكراهية الاتجاهات الوثنية ، التى كانت مازالت سائدة الى ظهور نزعة رهبانية لها ميل شديد الى الزهد الذى أصبح مثلا أعلى في الحياة المسيحية . وسادت فكرة ترويض الذات والتطهير . ولم يتعدل الا فيما بعد هذا المثل ، بعد تسرب أفكار مثلها بعض رهبان من الايرلنديين والاسكتلنديين والانجلوسكسونيين

قامت الموسيقى بدور هام في تنصير الوثنيين ، وفي تهدئة الانتفاضات الوثنية التى كانت تهب من حين لآخر . اذ كانت الوثنية مازالت قوية في مقاطعات الاطراف ، كما ان النصرانية لم تنتشر انتشارا كاملا في المدن ذاتها الا بعد عدة قرون . ففى الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس الكهنة بالتأثير الساحر للموسيقى والطقوس ، ومن ثم حاولوا احاطة الطقوس ببريق خاص ، مع جعلها في متناول البسطاء من الناس أيضا . والظاهر أنه كثيرا ما نظر الى المشاركة في الطقوس كعلاج ناجع لشغل المؤمنين المتحررين نوعا .

عندما انشا كاسيودورس احد الأديرة في فيفاريوم (٥٤٠) بدا وكان الفرصة قد سنحت ثانية لمواصلة التعاليم الاغسطينية الباكورة ، ونشرها : التعاليم الداعية

الى الابتعاد عن كل معارف وثنية . ومع هذا فقد سخر رجل الدولة المؤرخ والفيلسوف علمه الواسع لغاية مختلفة . اذ كان يهدف الى العمل على نقل المعرفة الدينية والانسانية الى العصور التالية ، وحمايتها من التيارات البربرية التى هددت باكتساحها . كانت المهمة التى القاها على كاهل أعضاء الدير هى اكتساب المعرفة الدينية والوثنية على السواء ، مع الحرص على اخضاع المعرفة الأخيرة للاولى ، وقام الرهبان بجمع المخطوطات ، واستنساخها ، وترجمة المؤلفات اليونانية الى اللاتينية . على ان هذا كان يعنى أن الراهب العالم الذكى كان بحاجة الى المزيد ، بغض النظر عن اعتماد علمه على بعض المصادر الدنيوية . والواقع ان كاسيودورس قد شجع النهوض بالعقل ، ولم يتبع اتجاه غيره من مؤسسى اديرة الذين قصروا نشاط رهبانهم على الجهود الأدبية والصلاة احتراماً للمبادئ . وهكذا يكون كاسيودورس قد وصل الى الموتف الوسط الذى اتبعه أغسطين بالذات في كتابه عن العقيدة المسيحية De Doctrina Christiana ، والذى لم يعتبر ممارسة الفنون الحرة غاية في ذاتها ، ولكنها وسيلة لزيادة فهمنا للكتب المقدسة ، فبينما أكد أغسطين امكان بلوغ من يجهلون الفنون الحرة للنعيم ، تمسك كاسيودورس بوجود توافر العالم والمعرفة « فعندما يصادف المرء بعض الجوانب العلمانية في الكتب سيستطاع فهم هذه الفقرات بطبيعة الحال ، اذا كان ملما بما هو دنيوى » .

شغل تفسير معانى الكتب المقدسة كتاب بداية العصر الوسيط الذين فحصوا كل فقرة من أربعة جوانب لمعرفة معناها الحرفى ad litteram ، أو حسب المعنى الحسى ad sensum والرمزى ad allegoriam والاخلاقى ad moralitatem . وكثيرا ما كان التفسير الرمزى يشير الى الموسيقى لكثرة ما جاء من ذكر للموضوعات الموسيقية في الزامير ، ولكثرة تردد الفاظ مثل cantare ينشد ، ويبتهل Jubilare ويبتهج exultare وينشد الزامير psallere . الخ .

أصبحت الموسيقى في التعاليم الهلينستية الأخيرة تتبع ما يدعى بالفنون الحرة السبعة . وقبلت العصور الوسطى هذه النظرة التى انتقلت اليهم من مارتينانوس كابيلا . ومع هذا فان ترجمة artes بالفنون خطأ جسيم ، لأن اللفظة لاتعنى الاحاطة التقنية وممارسة فن ، ولكنها تعنى الفحص الفلسفى والتعمق في طبيعة أبواب المعرفة . فاذا نظرنا اليها من هذه الزاوية سيتضح لماذا انطوت الموسيقى ضمن المجموعة العليا للفنون - الحساب والموسيقى والفلك - ولماذا اعتقد الباحثون الأوائل في العصور الوسطى « عدم امكان اكتمال أية معرفة علمية بغير

الموسيقى . ومع ان تصنيف الموسيقى ضمن العلوم قد عاق تقدمها كفن ، إلا ان علينا الانتباه ان ذكر الموسيقى ضمن الفنون الحرة قد عنى امتيازها وتفردا خلال العصور الوسطى . فلم يكن ما يدعى بالفنون الجميلة قد لاح بعد في صورة مذاهب الفكر . علينا الآن ان نفحص هذه الصورة التي ستسوقنا الى بوتيوس : اعظم شخصية عرفت مطالع القرون الوسطى في عالم الموسيقى والمعرفة .

يمثل كل من بوتيوس (مات ٤٢٥ م أو ٥٢٦ م) وكاسيودوروس (مات ٥٨٠) نهاية العلم الموسيقى القديم في الغرب . وبهما وبايزيدور الاشبيلي (مات ٦٣٦) ينتهي دور الوساطة الهام الذي قام به الجنوب . والقيت اعباء مواصلة الطريق على بعض الشباب من الشمال ، الذين استطاعوا - في القرن التاسع بخاصة - وضع مؤلفات عن الموسيقى الغربية . هذا التاريخ بمثابة بداية لما نستطيع تسميته بحق بنظريات الموسيقى وعلمها في القرون الوسطى ، وهؤلاء المؤلفون الذين ظهرت في نهاية فترة العلم الموسيقى الكلاسيكي هم الذين اعتمد على ابحاثهم علماء العصر الوسيط ، لقد شغل هذان الفكران مركزين هامين في بلاط تيودوريك . وعكر الاثنان مزاج الملك ، ودفع بوتيوس حياته ثمنا لذلك . أما كاسيودوروس الأكثر دهاء ، فعاش حتى بلغ التسعين من عمره . كان كاسيودوروس مسيحيا ، أما بوتيوس « فأخر روماني لن يرفض كاثو أو تولي الاعتراف بانتمائه الى نفس عهديهما » (جيبون) . وظل اثر كاسيودوروس باقيا لعدة قرون بعد وفاته ، أما بوتيوس فقد بقي اثره حتى العصر الحديث . ويتحتم القول مع هذا بأنه لم يزودنا في كتابه *De Institutione Musica* بأي شيء من اختراعه ، ولكنه بالأحرى قد لخص كل ما كان معروفا قبل زمانه . هذا السيد الروماني العلامة الذي ظهر بعد اوانه ، واشتهر بكتابه « الفلسفة كملوى وعزاء » ، كان ثابت القدم في الكلاسيكيات : فيثاغورس أب لهواستاده . وكان يستعمل المصطلحات اليونانية ويفسر عقائد الاغريق كأنه واحد منهم ، ولا تدل نظريته على انتمائه الى الموسيقيين الحقيقيين ، وانما على كونه من الرياضيين النظريين . واعتمد جميع المؤرخين اللاحقين في العصور الوسطى على بوتيوس كأحد الثقاق ، عندما وصفوا الموسيقى بأنها علم وليست بفن . كما وصف هو « بأنه ترجم العلم الموسيقى ذاته ، وصححه ونهض به » . وفي وقت متأخر ، أي في نهاية القرن الخامس عشر تساءل آدم من فولدا أبرز علماء الموسيقى في عصره من الجرمان في معرض حديثه عن الموسيقيين الجهلاء : « لا يبدو ان هؤلاء التعساء قد عرفوا ان بوتيوس قال في الفصل الثالث والثلاثين من كتابه الاول الموسيقى شخص يعتمد على العقل في كل خطواته *id musicus est, qui ratione perpenso* » ينبغي ان يكون هذا هو شعارنا ونقطة بدايتنا ، لفهم الصورة التي رسمت في ابعاد مؤلفات الموسيقى تأثيرا مما صدر عن العصور الوسطى .

عرض الفصل الاستهلالي لكتاب بوتيوس *De Institutione Musica* وصفامجلا لاثار الموسيقى على الانسان ، وحدد نطاقها وقال ان هناك موسيقى كونية تقبين في حركة الاجرام السماوية ، وتنظيم العناصر المختلفة ، وتغير الفصول . ويتبين هنا على الفور الاعتماد على القواعد الكلاسيكية ، لأن فكرة الموسيقى الاثيرية الناتجة عن حركة الكواكب من ابتكار فيثاغورس ومدرسته . ومن بين المؤلفين الكلاسيكيين المتأخرين الذين عقبوا على موسيقى الاجرام السماوية : نيقوماخوس وشيشرون وماكروبيوس . واجمع الرأي على اننا لا ندرکها لأنها دائمة الرنين في اذاننا ، مما جعلها مألوفة لها . والنوعان الآخران في الموسيقى الكونية ليسا من الظواهر المسموعة . ففيهما يعنى بالنظائر العددية ، تجمع موسيقى البشر *musica Humana* بين اللامادي والروح الأبدية ، وبين الجسم على نحو شبيه بطريقة تألف المتوفقات من نغمات حادة وجميلة ، وتجمع بين عناصر الروح وعناصر الجسم تبعا لنظام عددي معين . النوع الثالث من الموسيقى : الموسيقى المعتمدة في بعض الأحيان على الآلات *quae in quibusdam constituta est in instrumentis* هو في النهاية الموسيقى بمعناها الصحيح ، أي في صورتها التي يستطيع ادراكها حسيا .

ومع هذا فعلى الانتباه ان بوتيوس الفيلسوف والعالم العقلاني لم يعن كثيرا بالطابع الحسي للنغم الموسيقى ، أو بالاستمتاع برنينه . وتركز اهتمامه على العوامل التي تسبب ظهورها ، أي أنه استمر يتبع القاعدة الكلاسيكية التي اعتبرت النسب العددية أساس كل فهم للموسيقى « ومادام من المستطاع ادراك النسب العددية اعتمادا على العقل *ratio* ، وليس على حاسة السمع التي كثيرا ما تتسبب في وقوع اخطاء ، فاني اعتقد في تفوق القدرة التحليلية للعقل ، على ملكة الادراك بوساطة حاسة السمع . وهذا يثبت تفوق العالم النظري على الموسيقى » . فاذا راعينا كل هذه العوامل ، واضفنا اليها الاختفاء الواضح للموسيقى الغنائية *musica vocalis* فلا بد ان نستخلص من ذلك ان الآلات التي جاء ذكرها في النوع الثالث من الموسيقى في تصنيف بوتيوس لم يقصد بها موسيقى الآلات ، بل الادوات التي تساعد على تحقيق المشاهدة العلمية .

تفسر أيضا نظرية بوتيوس في الموسيقى - التي سادت في اوائل العصور الوسطى ومنتصفها - سر دخول الموسيقى في التقسيم الرباعي العلمي للفنون الحرة *quadrivium* ويجب ان نعترف بأن أولئك الذين أيدوا المعتقدات الاغسطينية ككاسيودوروس - عزفوا عن القيام بأي عرض منهجي للموسيقى العملية ، مثلما فعل زميلهم بوتيوس انكلاسيكي العظيم .

بعد ان فقدت روما نفوذها ، أصبحت بعد ٥٥٢ م مجرد عاصمة لاحدى

مقاطعات الامبراطورية البيزنطية ، وانكمش نشاطها الفكرى والروحى ، ولم نعد
أكثر من مستودع للحركات الفكرية الشرقية . على أن المدينة الشامخة الخالدة
قد احتفظت في اتجاهها المحافظ بشيء من جوهر روما العريقة . أن هذا التثبيت
بالتقاليد ، مع التزام الحرص عند تقديم أية مستحدثات في ممارسة ما هو قديم
قد جعل لشعائر روما خصائصها المميزة .

وبفضل اصلاح جريجورى ، أصبحت روما مركزا بلا منازع لتقديم موسيقى الكنيسة ، والموسيقى بوجه عام . ولا يرجع ما اكتسبته هذه المدينة الخالدة من مكانة ، الى اصالة مبتكراتها ، بقدر رجوعه الى براعتها في جمع الاشياء ثم اعادة تنظيمها على نحو ما حدث في العهد الكلاسيكى . فبمجرد استحضار عناصر شرقية الى الغرب ، كانت روما تتولى فحصها ، وانتقاء ما اعتبرته افضلها بعناية ، ثم تخلق شيئا جديدا يعد اعادة التشكيل والصقل والخلط والمزج . ولما كان هذا الشيء لا يقتضى لبلد بالذات ، فقد اُفصح في أن يصبح لغة عالمية . وجدير بالذكر ان هذه الموسيقى الكنائسية الجديدة المعاد تنظيمها قد حملت اسم الرجل الذى كان اول من استطاع تمثيل فكرة البابوية العالمية اعتمادا على نفوذه وسلطانه ، وفرض السيطرة البابوية الروحية ، وتدعيمه لنفوذ البابا ومكانته في الناحية الزمنية . كان جريجورى الاول المسمى بالأعظم الحاكم باسم الدين - منظما عبقريا ، يمجت الفلسفة والبلاغة اليونانيتين ، فهو روماني صميم ، ولكنه قد مثل بورعه وشياطينه وروحه ومعجزاته الابن الصميم للعصر الوسيط .

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠

الفصل الخامس

الفن الجريجوريانى ، ومجال تأثيره

جريجورى الاعظم

ثمة أساطير كثيرة تحيط بشخصية البابا العظيم ، الذى خلدت اسمه موسيقى كنيسته ، فحجبت شهرة كل الآخرين من رجال الدين المسيحى . ويتعذر توضيح دوره فى تاريخ الطقوس والموسيقى بسبب تبكير ظهور هذه الاساطير فى القرون الوسطى ، وتضمنها فى أبحاث علمية جادة ، وظهرت أول اساءات لتقدير مقاصد جريجورى ، وأفعاله ، عند المؤلفين الذين كتبوا بعد عهده بقرنين أو ثلاثة ، ونسبوا اليه أفكارا من صميم عصرهم ، ولا وجود لأى دليل ملموس يثبت وجودها فى عهد المصلح العظيم .

يستحق جريجورى صفة «الأعظم» بفضل ما قام به من تنظيم عملى لكل جوانب الكنيسة ، أما باقى أعماله فلا موضع للاعجاب فيها . والحق أن هذا المنظم الأعظم مسئول مسئولية مباشرة عن تدهور الجوانب الفنية فى التراث الأدبى المسيحى . فنحن نرى فى كتاباته الصور الذاتية الفظة محل الخيال والتأمل ، وحلت الغيبيات والخزعبلات والولع بالعجائب محل البراهين المنطقية . وهو مسئول أيضا عن إهمال البحث فى الكتب المقدسة ، بعد أن أهتم بها مسيحيو القرنين الخامس والسادس الى حد بعيد واستعاض عنها بتفسيرات رمزية مفتعلة ، ونسب تارة الى قصص الكتاب المقدس من معان اخلاقية سطحية ، وتارة أخرى حكايات وهمية من العجائب . ومن جهة أخرى ، حفل كتابه عن « تعاليم فى سلوك الراهب ووظيفته » Liber Regulae Pastoralis بمعتقدات اخلاقية عميقة مخلصة . كل هذه انكبات ذات أهمية فذة ، لانتمائها الى الذخائر التى شكلت عقلية القرون الوسطى . وثمة شىء واحد يمكن التيقن منه بعد فحصها : ما قام به جريجورى من استبعاد قاطع للعلوم والفنون الدنيوية من عالم الروحانيات . وبحلول القرن السادس ، اكتمل انحلال نظام التعليم فى العصر القديم ، وتضاءل عدد ممثلى الحضارة الكلاسيكية الى حد كبير . وأدت هذه الحالة الى جعل دراسية الفنون الحرة « كوسيلة للتحصن ضد الهرطقة المتفقيهن » بلا فائدة . وهذه حقيقة لها أهمية كبرى فى أية محاولة للكشف عن الدوافع الكامنة وراء اصلاحات

جريجورى ، الذى أسفر تحريمه للعلم الدينى عن غلبة الدراسات اللاهوتية وتوطيد أقدام روما في المسائل اللاهوتية ، ودام ذلك عدة قرون . ولقد ثبت ثبوتاً قاطعاً ان الفقرات القليلة في كتاباته التى نصح فيها بدراسة الفنون artes قد حشرها رئيس دير يدعى كلاوديوس ، وان جريجورى ذاته لم يرض عنها ، لأنها حورت مقاصده ، بل وزيفتها ، ومن هنا قال : لقد اكتشفت تحريف معنى كلامى بما لن يعود بأى فائدة inveni dictorum meorum sensum valde inutilius fuisse permutatum وهكذا يتبين كيف عارض جريجورى المثل الحضارية التى دعا اليها كاسيودورس واتباعه .

على ضوء هذه الوقائع ، يتضح مدى ما تعرضت له الموسيقى ، بعد أن كانت تؤلف ركناً أساسياً في تعاليم ما قبل المسيحية . فلا بد أن تكون قد أصبحت ضمن المحرمات التى تأثرت بها باقى «الفنون الحرة الأربعة» فكيف إذن نستطيع التوفيق بين هذا الاتجاه ، والرواية القديمة القائلة بقيام جريجورى بتنظيم الطقوس ، بل وبمشاركته في تأليف جزء من «الانتيفونال» ؟ من المؤكد أن جريجورى لم يؤلف أغاني طقوسية ، لأن المادة المتضمنة في مخطوطاته الحافلة بالأسرار مع ابتداء عصر سابق لعصره ، وضاعت الانتيفونال الأصلية ، غير أن التوافق بين المخطوطات العديدة التى ظهرت ابتداء من القرن التاسع قد قضى على كل شك في ضرورة وجود مجموعة أصلية استنسخت منها . هناك بلد واحد خارج إيطاليا عرفت الأناشيد الرومانية إبان حياة جريجورى ، ويظهر أنها قد امتلكت النسخ الأولى التى نقل منها الانتيفونال الجريجورىانى . هذا البلد هو إنجلترا . ففى سنة ٥٩٦ ، أوفد البابا جريجورى الراهب البندىكتى أغسطين ومعه أربعون من الرفاق إلى الجزر البريطانية ، وسلمهم عدداً من المخطوطات ، وكل المستلزمات الضرورية للعبادة . على أنه من الواجب التدقيق حتى في تحديد دور جريجورى كمنظم للموسيقى الطقوسية . فلقد شارك بابوات القرون الرابع والخامس والسادس - وبخاصة داماسوس الأول وليون الأول ، وجيلاسسيوس الأول وسيماخوس وبونيفاس الثانى ويوحنا الثانى - بالكثير في سبيل تنظيم الطقوس الموسيقية ، وترتيبها ، إلا أنه من الثابت أن تنظيمها محدد قد حدث إما في عهد جريجورى ، أو بعد قرن أو يزيد من عهد بابويته . ويشك جيفارت الموسيقولوجى البلجيكى الكبير في حدوث أى تنظيم محدد خلال عهد جريجورى الأول ، وينسب ذلك إلى بابوات ممن جاءوا فيما بعد كجريجورى الثانى (٧١٥ - ٧٣١ ظ) وجريجورى الثالث (٧٣١ - ٧٤١) . ولعل الحقيقة موقف وسط بين هذين الرأيين المتطرفين ، بالنظر إلى تعذر تحققنا من مضمون الانتيفونال الأصلى . والظاهر أن هذين البابوين قد أكملتا المهمة التى بدأها جيلاسسيوس ، وعكف جريجورى الأول على إكمالها .

ينسب عادة إلى جريجورى إنشاء «مدرسة الانشاد» والسكولا كانتورم ، إلا أن هناك بعض الشك في أن هذه الجماعة من المغنين كانت قائمة بالفعل عندما انتخب جريجورى للبابوية سنة ٥٩٠ ومع هذا فقد اختفى إلى حد ما المغنون المنتظمون في الكثير من الكنائس العادية ، وعاد القسس والدياكون إلى أداء الأدوار الموسيقية في الطقوس . وبعد أن لام جريجورى أساقفة الكنيسة لاضاعتهم الكثير من الوقت في تهذيب أصواتهم ، مما عاقهم عن أداء واجباتهم الأخرى كالإشراف على المناولة والوعظ وزيارة المرضى وتوزيع النذور ، انتهز فرصة عقد مجمع روما سنة ٥٩٥ وأصدر مرسوماً نص على اقتصار الدياكون على غناء نصوص الانجيل في الكنيسة ، وقيام مساعديهم الاكليروس الأصاغر بغناء الأجزاء الموسيقية الأخرى من الطقوس .

ويكشف المرسوم عن منظم خبير بالمسائل العملية ، ولكنه كشف أيضاً عن عدم مبالاة البابا كثيراً بالموسيقى ، واقتصره على الاعتراف بوجودها وضرورتها للعبادة . وبناءً على ذلك ، اتخذ جريجورى خطوات مباشرة لضمان وجوه المغنين القادرين على إعفاء القسس من هذا العبء . وعلى هذا العهد ، كان في روما معهدان اكليركيان لأعداد الشباب . ويرجع أحدهما إلى عهد بعيد ، ويدير الآخر نفر من رهبان في الدير البندىكتى بمونتي كاسينو ، ممن وفدوا على روما بعد أن دمر اللومبارديون ديرهم سنة ٥٨٠ ، ووضعوا أنفسهم تحت رعاية بلاجيوس سلف جريجورى . ودعت الضرورة لندرة الكتب الطقوسية إلى قيام المؤهلين للقسوسة بحفظ المزامير ، وموسيقاها عن ظهر قلب . ولجأ جريجورى أولاً إلى المعهدين السابق ذكرهما لتزويده بالمغنين اللازمين ، وأنشأ أيضاً ملاجئ يعد الشباب فيها لوظائف القسس ولتزويد الكورس بالمغنين (سكولا كانتورم) . وأدى استعمال كلمة «سكولا» إلى خلط الكتاب المتأخرين بين «المعهد الاكليريكى» والكورس البابوى ، وترتب على ذلك ظهور اعتقاد خاطئ بأن جريجورى هو الذى أنشأ هذه «السكولا كانتورم» ، التى كانت موجودة قبل انتخابه للبابوية بحوالى المائة سنة . ويساعد التعلم في هذه الاسكولا إلى حد كبير على بلوغ أعلى مناصب الكنيسة ، واستطاع عدد لا بأس به من التلاميذ بلوغ منصب البابوية ذاته .

يستخلص من الاهتمام الشخصى الكبير الذى أظهره جريجورى بأعمال السكولا ، وكثرة ما تردد من اشارات عن تأثيرها في شتى الانحاء ، ضرورة اتباع هذه المدارس لمنهج مرسوم يعكس وجهة نظر البابوية . وتكشف أية مقارنة بين تراجم خلفاء جريجورى اهتمام جميع البابوات الذين درسوا في السكولا ببساطة التعليم وتضمنه للنحو ودراسات الكتاب المقدس ، والتدريب الموسيقى على أداء

الطقوس ، واتهم كانوا بعيدين عن مثل كاسيودورس بعد مماثلا لابتعادهم عن جريجورى . وهكذا ينبغي ان نستخلص كيف حرصت المسكولا اثناء بابوية جريجورى على اتباع القيود الصارمة المفروضة على التعليم العلماني . وجدير بالذكر الا يحول اصرار كل البابوات الآخرين تقريبا - الذين كانوا اما من اصل شرقى ، او نشأوا في الشرق كليون الثانى وجريجورى الثالث - على قيام تكريب عملى ، دون شدة عنايتهم بدراسة الفنون الحرة دراسة مستفيضة . ولكن هؤلاء البابوات قد مثلوا حضارة مختلفة عن حضارة الرومان . والواقع أنهم كانوا رسلا للروح اليونانية التى استطاعت توطيد اقدامها حوالى منتصف القرن السابع في جنوب ايطاليا ، دون ان تؤثر مع هذا أى تأثير ملحوظ على الادارة الكنسية في روما .

ولم يقع جريجورى بالذات تحت تأثير الفكر اليونانى على الاطلاق ، حتى رغم السنوات العديدة التى امضاها في بيزنطة كقاصد رسولى للبابا ، وعاد من سفارته دون ان يتعلم حتى اللغة اليونانية .

يقصر تأثير جريجورى لماذا لم تشارك ايطاليا بدور بارز في اعادة الاحياء العلمى والأدبى الذى حدث في عصر شارلمان ، ولماذا ظلت الدراسات الايطالية راكدة حتى اواخر القرون الوسطى . وبلغ أشده عند جريجورى الاتجاه الى الابتعاد عن الفنون والعلوم الاغريقية (الوثنية) ، الذى كان قد بدأ في آخر كتابات القديس اغسطين ، ودافع عن هذا الاتجاه فيما بعد القديس بنديكت . ونقل جريجورى هذه التعاليم الى الكنائس والمدارس ، وحل « التكفير » والنظام الصارم محل المعرفة الموسوعية . وترند كل القيود اللاحقة في حياة الرهبان الى النموذج الذى وضعه هذا الرجل الصارم الجاد الشديد المراس الذى تبوأ الكرسي الرسولى للقديس بطرس .

كان الدافع الذى حث جريجورى على اعادة تنظيم الطقوس وموسيقاها هو الحاجات العملية لادارة الكنيسة . ولم يخطر على باله أى شيء غير الضرورات المباشرة لروما . وحول السلطان البابوى هذا الاصلاح الى اداة ثمينة لنشر دعوته في سائر انحاء الغرب المسيحى .

الكانتوس رومانوس في بريطانيا

حوالى نهاية القرن السادس ، ظهرت البعثات التبشيرية الرومانية لأول مرة في انجلترا . واخبرنا المؤرخ البريطانى « بيد » Bede عن قيام جريجورى الاكبر بارسال وفد من الرهبان الى انجلترا للتبشير تحت رئاسة اغسطين . وبعد ان مر الوفد بالغال ، عبر القنال الانجليزى ، ورسا على شواطئ كنت في ربيع

سنة ٥٩٧ . ولم يصاف هذا الوفد أى عسر في مهمته ، لان اهالى كنت كانوا بطبيعة الحال اوثق اتصالا بالقارة الأوروبية من أى مقاطعة أخرى من المقاطعات البريطانية القصية . فضلا عن ذلك ، فقد تزوج اتيلبرت ملك كنت من كلاريبرت ابنة ملك الفرنجة ، وهى مسيحية ، ورافقها الى انجلترا اسقف كاثوليكي ، وعندما قدم اغسطين كانت تمارس عبادتها الخاصة في كنيسة رومانية عتيقة في ضواحي كانتربرى . وفي سنة ٥٩٨ ، اعتنق اتيلبرت ذاته العقيدة المسيحية ، واصبحت كانتربرى المركز الرئيسى لتأثير الرومان على انجلترا . وتوالت البعثات التبشيرية في النزوح من اوربا . ولم تمض سنة ٦٥٠ ، الا وكانت كل انجلترا قد دخلت النصرانية ، باستثناء مقاطعة اسكس . وتنصر سكسون الجنوب في وقت متأخر من القرن .

وبعد انعقاد مجمع الأساقفة في « ويتنى » سنة ٦٦٤ ، توطد كيان الكنيسة المسيحية في انجلترا ، وأحدثت تقدما ملحوظا في شتى نواحي الحضارة الانجليزية . واصبحت كانتربرى مركزا بالغ الأهمية . وساعد على نشر اللغة اليونانية اسقفها تيودور من طرسوس ، ورفيقه الراهب هادريان . تعلم هادريان في الاقليم الجنوبى من ايطاليا ، وكان مستعمرة يونانية زاهرة . وسوف نرى كيف أثر على تطور الموسيقى والطقوس في القارة الأوروبية وجود عناصر من الحضارة اليونانية في انجلترا وشمال المانيا . وانشأ الدهلم - وهو من اتباع البارزين لمدرسة كانتربرى - دير مامسبيرى في اسكس ، فكان من أوائل معاقل الحضارة في انجلترا . وبالإضافة الى مدارس كانتربرى ومامسبيرى ، حققت جانبا كبيرا من الشهرة الأديرة النورثاميرية في ويرمث وجارو ، وانشأها الاسقف بنديكت الذى قام بعدة رحلات الى روما ، واحضر معه كتب الطقوس وغيرها من المخطوطات . ويذكر لنا « بيد » الذى تعلم في هذه الأديرة كيف ادخل بنديكت « الكانتوس رومانوس » (الأناشيد الجريجورانية) في نورثامبريا ، والتمس من البابا اجاتو ارسال عريف المرتلين في كنيسة القديس بطرس للتدريس في ويرمث . وهكذا أصبح المنشد الأعظم جوهانس (٨٦٠) أول معلم رسمى « للكانتوس رومانوس » في انجلترا ، وان كان قد جاء ذكر اسماء عدة مغنين ظهوروا قبله بقليل من السنوات ممن سافروا الى روما لدراسة فن الغناء . وامتدت شهرة جوهانس الى ما هو أبعد من الدير ، ويعتقد أنه قام بتأليف بعض أبحاث عن الموسيقى ، وكان « بيد » الموقر ذاته من بين تلاميذه ، وبديل تعقيب « بيد » على المزامير عن علمه بالموسيقى . ويتبين مما ذكره من اشعار بالدارجة الى جانب الاشعار اللاتينية ، مدى ضالة خضوع انجلترا لروما .

في القرون السادس والسابع ولثامن ، ازدادت دائرة الحضارة الايرلاندية الاسكتلندية اتساعا ، واشتدت قوتها الى درجة فائقة . وقامت الكنيسة الايرلاندية

بالتبشير ، وأحدث أثرا بعيدا على الفرنجة (الفرنك) وعلى بلدان شمال إيطاليا في الموسيقى وغير ذلك . ولا يكاد يعرف أى شيء عن نشاط الرهبان الأيرلنديين والاسكتلنديين في عصر دارهم ، ولكننا سوف نرى كيف وفقوا بوصفهم زعماء لحضارة الفرنجة ، بين التقاليد القديمة والروح المسيحية .

الكاتنوس رومانوس في امبراطورية

شارلمان - التأثير الكلتى

بالرغم من أهمية الحضارة البريطانية المبكرة ، إلا أن أول عهد حضارى مميز بحق قد جاء في أعقاب العصر القديم هو عصر شارلمان . وسر اتصاف هذا العصر بالحضارة الحقبة هو ما يحدث فيه من اتجاه لعناية الناس بأنواع شتى من المنجزات الروحية والفنية ، وإلى بدء تقديرهم لبدائع هذه المنجزات . واتسعت دائرة المتعلمين بقدر ملموس ، بعد ازدياد عدد المدارس ، حتى رغم اخفاق نفاذ قوانين التعليم الإلزامى ، المنسوبة إلى شارلمان - وهو اخفاق في مثل هذا الوقت الباكر . على أية حال ، لقد نجحت في الارتقاء بمكانة الفنون والآداب ، مدرسة البلاط و « الأكاديمية » - التي كانت أشبه بجمعية أدبية ملحقة بهذه المدرسة بالإضافة إلى القوانين المختلفة التي أصدرها الامبراطور . وليس من شك في أن المثل الأعلى للفن كان نفس المثل الأعلى الذي عرف في العالم القديم . واتجهت الجهود العلمية والأدبية إلى فهم التراث الفكرى للعصر القديم والمسيحية المبكرة . ومن الحقائق الجديرة بالذكر ، لاشتراك العنصر الجرمانى من امبراطورية الفرنجة في الحياة الفكرية للبلاد ، واستاندهم هو « الكوين » بلا جدال ، واستمروا في التمسك على يديه ، ولكنهم أصبحوا فيما بعد أساتذة وقادة شأن جميع أتباع « الكوين » .

وخضعت الفنون والآداب في عهد شارلمان - خضوعا يكاد يكون كاملا لنظرة الكنيسة على الرغم من اتجاهها الكلاسيكى ، ومن اليسير تعليل ذلك . فبعد انهيار العالم القديم ، ارغم العالم الانسانى المسيحى على المرور في تجربة تقوى روحية ، حتى يتسنى له تقبل التيارات الحرة الجديدة ذات النزعة العقلانية التقدمية . وشارك الرهبان في عهد شارلمان بهمة لا تعرف الكلل في استنساخ المؤلفين القدامى والمسيحيين لتزويد الاجيال القادمة بأعظم حافز للبحث . فما كان من المستطاع ظهور الحركة الانسانية (الهيومانية) بغير الاجتهاد في الاستنساخ مع التحقيق الناقد ، الذى حدث في القرنين الثامن والتاسع ، بفضل نجاح عهد شارلمان في المحافظة على أغلب الكتابات الكلاسيكية للاخلاف في نسخ مخطوطة .

وابتداء من لقاء « بيبان » القصير بالبابا استيفان الثانى سنة ٧٥٤ ، بذل جهد كبير لتنظيم الكنائس الغالية الفرنجية . ويمثل هذا التاريخ أيضا بداية الفكرة للسياسية الداعية إلى انشاء امبراطورية موحدة معتمدة على طقوس وموسيقى دينية موحدة . واعاد شارلمان سلطان الامبراطور في الغرب بعد أن توجه البابا في روما (سنة ٨٠٠) . وكان حلمه يهدف إلى انشاء امبراطورية واحدة ، وبذل قصارى جهده لتحقيق هذا الهدف . وظهرت اهتماماته المتواصلة بالمسائل الكنسية في المجمع الكنىسى بفرانكفورت الذى ترأسه سنة ٧٩٤ . وكان شارلمان بالذات ملوعا بالموسيقى الكنسية إلى حد الحماس . وكما أصلح البابا الجاد جريجورى التعليم في « السكولا » بروما ، أشرف شارلمان بشخصه على التعليم بالمدرسة . وتمشيا مع ما قاله الكوين : يشب ادخال تعليم الغناء إلى من يدعى سالبشيبوس . وأدى تحمس الامبراطور لممارسة الموسيقى وفقا للاصول الجريجورانية الصميمة إلى احراق كل الكتب المتبعة للشعائر الامبروزية لضمان تحقيق وحدة في الأناشيد والطقوس . ومنذ عهد باكر يرجع إلى سنة ٧٧٤ ، أوفد شارلمان بعض الرهبان لتعلم الغناء ، والحقوا بعد انتهاء تعلمهم في أديرة مختلفة . وبعد فترة قصيرة ذاع صيت كل من مدينتى مس وسواسون بفضل مدرستيها . وتمتعت مس بوجه خاص بشهرة عالمية ، وعرف المنشيدون المسنون Cantares Mettenses في سائر انحاء الامبراطورية . وفي سنة ٧٩٠ ، ونزولا على الرغبات المتكررة التي أبداهها شارلمان ، أوفد البابا هادريان اثنين من المغنين المدربين إلى الشمال ، وحملوا معها نسخا من الانتيفونال . ووصل احدهما : « بطرس » سالما إلى مس . أما الآخر فشعر بالمرض أثناء توقفه في « سان جال » وبعد أن برأ من مرضه ، بقى هناك حيث عمل رئيسا للمغنين بكنيسة دير سان جال .

كانت الأديرة هي مراكز الحضارة الموسيقية الشارلمانية - الأوتونية بما في ذلك الموسيقى الدنيوية ، (وعلينا أن نراعى بطبيعة الحال المنزلة الفريدة التي كان البلاط الملكى يحتلها) . واقتداء بالمثل الملهم الذى ضربه الكوين عند ابراته لدير « تورز » ، تركزت حضارة العصور الوسطى في هذه المراكز . واحتلت الموسيقى في هذه الحضارة الفكرية مكانة هامة . وساعدت الاصلاحات التي قام بها شارلمان على أحداث تقدم قوى في مدارس الرهبان ، وتعلم الرهبنة في كل من فرنسا والمانيا ، واهتمت الأديرة البندىكتية العتيقة إلى حل وسط موفق بين مسائل الدنيا والدين . وتصاعدت من هذه الأديرة روح أسرت خيال المؤرخين الحديثين الذين أقاموا أحكامهم على البيانات الحماسية للقديس اكجيهارت (٩٨٠ - ١٠٦٠) راهب سان جال ، وأن كانت قد افترقت إلى اكتمال الدقة ، ولذا جنح هؤلاء المؤرخون إلى الاسراف في تقدير أهمية دير سان جال في المسائل الموسيقية ، بل وإلى الاعتقاد بانفراده في هذا المضمار .

و «سلان جال» تلك ايرلندي بنى سنة ٦١٤ موعدة في غاية كثرة كانت
تحتل البقعة التي انشأ فيها الدور بعد تلك - وعاش هناك مع رفاق قليل حتى
مات سنة ٦٤٠ - وانتهى كثير من الحجاج فيما بعد الى هذه الموعدة -
وعوالى منتصف القرن الثامن - تحولت دور الملك الى دير بنى على يد
التنظيم - وقام هذا الدير في الثلاثة القرون التالية بعبور عام في الحياة الحضارية
لغربي - وان كان ازدهاره كعاصمة يرجع الى الفترة التي تولى فيها الاسقف
جراينك (٨٤٦ - ٨٧٩) - وهو راهب عظيم في ريشنك - وتحتق ايرة عديدة
اخرى اضلما مثالا - بل وربما احيانا كبر - ومن بينها دير ريشنك الجاور
وكذلك دير القوس - امل - في بلاد النملك - وفيرى على ضفاف اللوار -
والديران البروتستانت لسان دير في حواليك وسلم ماريتال في ليمون - وغير
ويستمر الشعر عبر القال الانجلوى - واجل اهم عاصمة لتعليم الرهبان
كانت قائمة في سان ملون في «تور» تمت اشراف «الكورن» - واعتمد شارلان
عليه لتحقيق الغاية الكبرى التي كان يحلم بها : ابراهيمية موحدة - سكانها
من التقين ثقافة عالية جامعة -

والزمت الموسيقى الكنسية حياة التعبد في سلان جال ابتداء من ال-
Invitatory Venite التي يقام في منتصف الليل - حتى صلاة المساء في اليوم
التالي - ولربطت أسماء الكثيرين من الموسيقيين المشهورين بهذا الدور - من
بينهم الاسقف الشهير مارسيلوس (ايرلندي) - وثلاثة الثلاثة : «تويكلو»
(مات ٩١٥) - وشكرنا تعد جوانب كتال ومصور وحظ في الخشب - ومعمار
وموسيقى برجال عصر النهضة - و «رايتات» (مات سنة ٨٨٤) - وغير
من التلاء الموصرين - وتحولت اقية Gallus الى اقية شعبية - لما
اسم تير تونكر بالبولوس (مات ٩١٢) -

شهد القرن الذي تلا وفاة شارلان (٨١٤) التحلل التدريجي للامبراطورية
السامية التي انشأها الملك العظيم - وغير «استن» جرمانية وفرسية - ورغم
قلاحة ما حدث من تغير سياسي - الا ان الحياة الحضارية على كلا ضفتي الراين
لم تتغير تغيرا موصوما - وسارت القوت والشعر والعلوم في نفس الخطوط التي
رسها شارلان والرجال الذين دعاهم لتعليم شعبه -

والى جانب مدارس الشيرة - كانت مراكز التعليم العسامة هي مدارس
الكاتدرائيات - واقصر نشاطها على التعليم الطبي والاولى - الا انها بعد تدهور
الاميرة انحلت - على مايعو - فكرة العلم الموسوعي كغاية للتعليم - وبذلك توت
بصفة اساسية رسالة نشر الحضارة العلمية والادبية حتى ظهرت الجامعات -

ومن اهم مدارس الكاتدرائيات مدارس «شارتر» و «رايس» و «تورن» و «رايس»
بفضل شهرتها الى استنادها لعالم جيرير من اورباك - وخلال الفترة التي تولى
فيها جيرير شؤون التعليم - استعادت «القوت» الحرية المعيشية في التعليم - ومن
بين العلوم الاخرى التي عني بها جيريرت نظرية الموسيقى - ولكنه بدلا من ان
يشجع قراءه من سبقوه من الدالين الذين تفرغوا عن نظريات الرهبان الاسكتنديين
العلمية - جعل الدراسة تركز على جونوس - وبذلك انشأ اتجاهها ساد الفكر
والعلم الموسيقيين حتى نهاية القرن السادس عشر - واترت في كل المدارس
الاخرى الحركة التي شاعت عن «رايس» وركزت اهتمامها على العلوم الرياضية -
وانتقلت بها شارتر - والكتسبت برعاية الاسقف فولير شهرة في الممارسة الموسيقية
العلمية مماثلة لشهرتها في تعليم نظريات الموسيقى - وصرح فولير ذات بان
معرفة نظرية الموسيقى وعلمها امر اجباري - فلا قيمة للاعاني بغير هذا الفن
sine cuius arte vera nulla valent cantata
والمصحت هذه النظرية شعارا لتصور القرون الوسطى لفن الموسيقى -

واتبعت مدارس الكاتدرائيات في ليسج والزون واورخت وفرايزينج وكولونيا
النم التي ضربته كل من شارتر ورييس - ولم تستطع مدارس الكاتدرائيات
الجرمانية في هالرشاتك وبيشكهايم وماجد بورج ورايسون ان تنافس - ولو من
بعيد - رغم امتقاطها بشيء من شهرتها الغالبة - مع النجرات الرائعة لدارس
التورن والمدارس الفرنسية - ويتوافق هذا الامتياز مع المصادر التي امنتها
الفرنسيون في ميادين العمارة والنحت والشعر وتحقيق النصوص -

يرجع ارتفاع مكانة المدارس الفرنسية الى طول استمرار انشائها - لكنني
الواضح - الذي حدث في سائر جوانب الحياة الروحية - وترجع اول هجرة
للهيئات الكتيبة الى حوالي سنة ٦٠٠ - وتبعها بعد قرنين من الزمان استمرار
كتلي ثان - وتولت الاميرة الايرلندية تبعة التهوؤ بالمعلم والاب - التي
بعامها كاسيونورس في فيلتريوم - على انه من الحال التحقق من الاتجاه الذي
اتبعته المعتقدات الكاسيونورية بعد نقلها الى الجزر البريطانية - ومع هذا فقد
روت لنا الصامو كيف كانت الاميرة الشهيرة في ارماج وياتجور - وليزموور مقرا
لنشاط ملحوظ في الرياضيات والموسيقى - وكيف كان الغرب يتخاطف امثلة
الموسيقى الايرلنديين - وحمل الرهبان الكتيون الذين ساعدوا على تحقيق غايات
شارلان الخاصة بنشر التعليم - بالاضافة الى تفوقهم العلمي - مجموعة مائة
من الكتب - وكثيرا ما تتضمن الراجع الجرمانية والموسونية اشارات الى
«الخطوط الاسكتندية» Sottice Scripti - وتدل فيما يحصل على الكتب
التي نقلت من باتجور او ارماج - وكانت كلمة «اسكتندي» تستعمل للدلالة

على كل من يتنوع العمل كثنى ، وكان الإيرلاتيون أيضا يسمون بكل بساطة بالاسكتلنديين

لم تتعرف إيرلندة واسكتلندة على الحضارة القديمة كتجربة فعلية على الإطلاق ، فقد عرف الكلتيون روما المستعمرة على نحو مشابه لمعرفة الهنود لاتجارتا الحديثة . ونتيجة لذلك ، فانهم لم يواجهوا الصراع اليرير بين التعاليم القديمة والايمن المسيحي الذي احدث رد فعل عنيف في البلدان التي عرفت الحضارة الكلاسيكية ، وجعلها ذلك صالحة الى ابعد حد لتحقيق توافق بين الفلسفتين والتطريتين الى الحياة ، فنقلت افكارها لا الى الجيران الاتجلوسكمونيين فحسب ، بل والى كل اتحاء أوروبا المسيحية بوساطة الأئيرة التي اقاموها في الامبراطورية الفرنجية (فرانك) وشمال إيطاليا (*) . وظهرت مواطن هامة للحضارة الكلتية في « سان جال » ولوكسوى (بيورجونيا) ولييج ولازون . ويوبيو في لومبارديا . لم تكن المؤلفات النظرية في الموسيقى التي وضعها الكتاب الفرنجة والرومان مشبعة بالروح العلمية النظرية المحبة للاستطلاع التي عرفت عن الكتاب الإيرلاتيين ، ولكنها عثت أساسا بالارتقاء بممارسة الطقوس . ويعتقد جال هاندشيسين بأن يوهان سكوتس قد عرف البحث الشهير Musica Enchiriadis أقدم مصدر هام لتاريخ الموسيقى المتعددة الاصوات ، الذي اعتقد طويلا بأنه من تأليف هوكبالد من « سانت أمان » ، وبأنه قد ظهر في إيرلندة حوالي منتصف القرن التاسع . ويكشف هذا الكتاب عن معرفة وثيقة نفادة بنظرية الموسيقى المعتمدة على دراسة دقيقة للمصادر القديمة .

فروع الموسيقى الجريجورية

عندما انقسمت الامبراطورية سنة ٨٤٢ ، كان قد تم امتزاج اصول طقوس الرومان والفرنجة . وسارت الموسيقى الطقوسية الغربية الجديدة المعتمدة على الفن الجريجورياني في ركاب البشرين ، وانتشرت ، فعرقها الاسكتلنديون والصقالبة الغربيون ، وكذلك أهل هنجاريا ، وحلت في عهد جريجورى السابع محل الطقوس « الموزارابية في اسبانيا ، ولم تبق الطقوس الامبروزية الا في ميلانو التي بدت منعزلة في عالم الممارسة الطقوسية . ان هذا يقسم التشابه القائم بين المخطوطات الموحدة الموسيقية العديدة المحفوظة منذ بداية القرن التاسع التي سجلت ما بين الحضارة الفرنجية وسياسة الكنيسة من وحدة واتحاء في الغاية .

(*) يلاحظ ان الرهبنة الإيرلندية كانت اثر الأدب الاول من الرهبنة المصرية في وادي النطرون والتبايدة .

ومع هذا فقد استطاع البوموثيون الرومان العثور في الغال على موسيقى كالتيرية اختلفت اختلافا بعيدا عن الأناشيد الامبروزية الأقدم عهدا ، التي نعت منها ، مما جعلها تدعى « بالكتنوس الغالية » ، Cantus Gallicanus . وأثنى جريجوار من نور على استعداد الغاليين لفهم الموسيقى ، ولكنه لاحظ أيضا تفضيلهم للمستحدثات الجديدة ، وزرعهم النيووية ، التي تحكمت في المصير النهائي لموسيقى الكنيسة ، وساعدت على نهوض الفن الديوى . واضطر شارلمان بالفعل الى إعادة تنظيم الطقوس والشعائر والقاسات ، وقام بتقوية أهدافه كل من « بولس الشماس » المؤرخ العالم ، و « الكوين » ورتب على ذلك تفسين عناصر طقوسية غالية واضحة ، بيد أن جوهر الجزء الموسيقي في الأناشيد الجريجورياني قد ظل بلا أساس . وحدث أبان حكم لويس العاشر (٨١٤ - ٨٤٠) تبادل فعال في الرسل بين روما والامبراطورية ، وجرت جملة تصحيحات لكتب الأغاني الطقوسية حتى تتوافق مع آخر التطورات .

لم يكن من المستطاع منح الأغاني الكنسية الأصلية السابفة للجريجوريانية محوا تاما . ومن العجيب ان يستمر بقاء ملامح بيزنطية الأصل تغنى باليونانية في عهد كبير من الطقوس الغالية ، وطقوس غرب ألمانيا وجزء من انجلترا . ورغم حدوث انقراض شبه كامل لمعرفة اليونانية في جنوب الغال ، الا أن الرهبان قد جددوا استعمالها مرارا عندما جاءوا بها من الجزر البريطانية « واليونان الكبرى » Magna Giroeceia (صقلية والجنوب الإيطالي) . فكان يوحنا سكوتس ورفاقه الإيرلاتيون ، وكذلك بولس الشماس من العارفين باليونانية . وواصلت الأئيرة الكلتية العديدة المنتشرة في سائر الاتحاء النهوض بدراسة العناصر الطقوسية اليونانية .

لم تتوطد اقدام الفن الجريجورياني في الربوع الألمانية الصميعة . ويرجع جون الشماس كاتب سيرة جريجورى ذلك الى عجز الألمان عن تعلم الأناشيد ، فلم تكن أصواتهم الخشنة التي تزار كالرعد قادرة على غناء التمجيدات الرقيقة لأن حناجرهم كانت تحشرج بعد الأفراط في الشرب ، ولذا تعذر عليها أحداث التمجيدات التي تتطلبها الألحان الرقيقة . ان هذا الحكم جائر بكل تأكيد ، ومن واجبنا تصنيف هذا النقد ، على أساس اختلاف اللغة . وبعد هذا العصر ، كشف تقدم الموسيقى في البلدان الجرمانية عن حدوث استقرار ملحوظ . وتجلت ظاهرة طريفة عند قيام البلدان الجرمانية باستحداث لهجة للأغاني البسيطة خاصة بهم ، كشفت عن نفسها في الخصائص اللحنية التي تطلت الموسيقى الجريجوريانية من أولها لآخرها . وواصلت شعوب الرومان تنمية الاتصافات الميلونية التي اتبعت حركة مترابطة . أما الأغاني البسيطة الجرمانية فأثرت المسافات الكبيرة وبخاصة

الثالثات وتمسكت كل من التقاليد الرومانية والجرمانية باختلافاتها العنصرية ، وهكذا فعندما خضعت فنلده لتأثير البعثات التبشيرية الدومنيكية الباريسية في القرن الرابع عشر ، اتبعت لهجة الرومان ، بعد أن كانت تتبع في الأصل لهجة الاغانى الجرمانية البسيطة . وتعكس طريقة التدوين نفس الاختلاف . والتفسير الوحيد للمؤثرات التي أحدثت مثل هذه الفروق في اللهجة الموسيقية ، هو اختلاف السليقة الموسيقية للشعوب الجرمانية . وبغض النظر عن السبب ، فقد استمرت هذه اللهجة الغنائية البسيطة في البلدان الجرمانية حتى عهد الاصلاح الدينى ، أما الجنوب فقد حرص على طابعه حتى عهد مجمع ترنتينو .

كانت الأناشيد التي يتألف منها (الاورديناريوس) - الكيرى اليسون والجلوريا والكريدو والسانكتوس والاجنوس دى - والتي اكتسبت فيما بعد أهمية كبرى في تلحين القداش ، أقل الأناشيد في الانتيفونال حظا من التزيويق والحلية ، لأنها كانت في الأصل أما من الغناء البسيط تغنيها جموع المصلين (الكريدو والسانكتوس) ، أو كانت من نصيب صغار القسس . لن نتحدث الآن عن تنظيم « الاورديناريوس » ، وأهميته الموسيقية ، بالنظر الى أننا سنتناول هذه المسألة في الفصول التالية . ويكفى القول بأنه عندما اختصت في القرن العاشر « السكولا » بغناء « الكيرى » والاجزاء الأخرى بدلا من قيام عامة الناس أو صغار القسس بغنائها ، كانت هذه الاغانى البسيطة قد مرت بعهد من الارتقاء الفنى الكبير ، ومن ثم استعملت كأساس لمحاولات تأليف موسيقى متعددة الأصوات .

على أن ما يدعى بالسكونسة sequetiae كان له أهمية بالغة . وهى نابعة من التهاليل الخالية من النص التي تحدث عنها القديس أغسطين بحماس كبير ، كانت الهليلويا تغنى في الكنيسة الرومانية القديمة متضمنة لنغمات مزركشة يستمر غناؤها تبعا لطول نفس المغنى . ولاحظ دورانديوس المشرع القانونى الكبير في العصور الوسطى ومؤلف الصلوات الرسمية المنطقية الالهية Rationale Divinorum Officium - وهو كتاب هام في رمزية القداش معبر عن الروح التي ألهمتها الكثير من الفن الوسيط - « قيام التهاليل بنقل الفرحة بالأبدية التي يتعذر التعبير عنها . ويحدث ذلك في المقطع الأخير من « الانتيفون » للدلالة عما في حمد الله من معاني يتعذر الافصاح والتعبير عنها » . وكما لاحظنا في الفصل الخاص بالموسيقى البيزنطية : ان مثل هذه المزركشات كانت معروفة في التراتيل اليونانية ربما على نطاق أوسع . وانتقلت الالحن الجريجوريانية من جيل لآخر عن طريق السماع بالاستعانة بعلامات تدوين النومس الغامضة نوعا . مما أدى الى ازدياد اضطراب معاني الكثير من رموزها . في غضون قرون قليلة ، كانت الالحن التي تتبع الى حد كبير تراكيب المقاطع ، والتي يخصص فيها لكل

مقطع من النص نغمة مناظرة أسهل في الحفظ والخلود في الزمان . وكتبت نصوص للالحن التي بلا كلمات لضمان عدم حدوث اضطراب . وفي القرن التاسع ، سميت في فرنسا مثل هذه الكلمات المكيفة لكي تتوافق مع التهاليل « بالنثریات » proses لأنها تتبع سطور الموسيقى ، لا عروض الشعر . وبعد ان رسخت اقدام هذه المؤلفات ظهرت أعمال جديدة ذات أوزان عروضية ، وبذلك لم تعد تسمية « برون » مناسبة ، لذا أفسحت المجال أمام الاسم الجديد سكونسة sequence ويتعارض مع هذا التفسير لكلمة « برون » النظرية الحديثة التي جعلتها مشتقة من Pro Sa الاختصار اللاتينى لكلمة pro sequentia ويمكن تفسيرها على أنها تعنى « الغناء بدلا من التهاليل الخالية من النص » ويرجع اسم Sequence الى موضعها في القداش ، لأنها تظهر في أعقاب الجراديوال والهلوليا . وربما كانت الكلمة ترجمة لاتينية للكلمة اليونانية ἀπολογία وتعنى تعاقب .

ثمة طريقة أخرى للتزيويق الموسيقى ترجع الى أصل بيزنطى هي العادة التي انتشرت بمرور الزمن في كل الموسيقى الطقوسية على وجه التقريب ، بوضع محشورات في أناشيد الكنيسة سميت « بالتروب » . والكلمات المحشورة أما تتكيف لتتلاءم مع الموسيقى القائمة ، أو تؤلف الكلمات والموسيقى معا في نفس الوقت . ويراعى عادة الحرص على عدم المساس بالحن الاغانى التي يتألف منها القداش ، أما المزركشات (المليمزات) فكانت تحلل الى نغمات مختلفة تتبع مختلف المقاطع . وكان من بين هذه المحشورات على سبيل المثال كيرى

fons pietatis, a quo tona cuncta eleison Proc edunct rex genitor « يارب » (يامصدر التقوى ومنبع كل خير ارحمنى ، وكيرى elesion ingenite يارب) أنت الملك الوالد غير المولود) وكيفت الكلمات الموضوعية بين قوسين حتى تتناسب مع مجموعة النغمات المزركشة التي كتبت في الأصل كلحن لكلمة « كيرى » التي ترددت وحدها . ويمضى الزمن « غزت » التروب كل أنواع موسيقى الكنيسة على وجه التقريب فلقد دخلت « التروب » حتى في « الرسائل الانجيلية » ، وتضمنتها الـ Matin واجزاء أخرى من القداش . ووفقا لهذه النظرة ، يصح اعتبار السكونسة « كتروبة » محشور في هلوليا القداش .

وابتداء من القرن العاشر انساق ملحنو السكونسة في أديرة سويسرا وفرنسا وراء سليقتهم الفنية ، فابتعدوا عن الاكتفاء بتكييف النصوص بحيث تتوافق مع الأسطر اللحنية الطويلة ، واتجهوا عوضا عن ذلك الى ابتكار اللحن والنص معا . وأسفر ذلك عن ظهور شكل من الشعر الأصيل الملحن بنغم مبتكر بسيطة متوافق مع مقاطع الكلمات أشبه بالتراويل . وتعكس هذه السكونسة أثر الاغانى الشعبية ، وكذلك شخصية ملحنها . وجدير بالذكر ان معاصري هؤلاء الملحنين قد لاحظوا

هذا الطابع الشخص . فذكر إيكهارد أن الحان تورتيلا «فريدة مميزة .. وفيها عذوبة تدل عليها» . وشاع تأليف السكونسة في القرن الثاني عشر ، حيث ظهر ميل إلى تأليف مقطوعات أشبه بالتراتيل نتيجة لازدياد شيوع السجع ، وترجع هذه الحركة الشاعر الموسيقى الباريسي آدم دي سان فيكتور . وساعدت أشعار السكونسة البسيطة ، بمقاطعها المناسبة للموسيقى على ظهور آلاف منها مما أدى إلى تعجيل الكنيسة بالعمل على القضاء على الحركة في مجمع ترنتينو .

ترغبنا الأبحاث الموسيقولوجية الحديثة على تغيير نظرنا إلى هذا الشكل الهام من الشعر والموسيقى البسيطة ، وطبيعته . ولن نستطيع انكار تضمن السكونسة آثار واهنة منحدره من « النوم » اليوناني القديم . ولعلها ترجع إلى التراث المقدس القديم للكهان الدرويد . ومن الدعائم التي اعتمد عليها أيضا « التروباريون » البيزنطي ، وعلى ضوء الأبحاث التاريخية واللغوية الحديثة لا يمكن الأخذ بفكرة استمداده من تهاليل الهللويا وحسب ، التي أيدها أغلب المؤرخين ، الذين نسبوا أيضا إلى « نوتكر بالبولس » أول محاولة لتنظيم « السكونسة » ، وتأليفها . وكشف كل من « بلومة » وهاندشين عن وجود عدة سيكونسات سابقة لنوتكر بالبولس وجدت في سان مارسيل بليموج وغيرها من الأماكن ، ويتبين من هذه الحقيقة بلوغ السكونسة عند هذا الـ Stammerer الشهير في سان جال أول مرحلة في اكتمالها الكلاسيكي ، بدلا من القول بأنه أول من ابتكرها . والواقع أن علينا افتراض ظهور نصوص هذه السكونسات - التي ترجع فيما يحتمل إلى عهد أقدم من نوتكر - مستقلة عن الهللويا في مكان ما من المشرق ، أما متى وأين تم ابداع هذه الاعمال فأمر يتعذر تحديده ، ولكن هناك شيئا واحدا مؤكدا : قرابتها من أشكال المشرق الشعاعية .

في بداية ظهور فن « الحشر » كانت السكونسة و « التروب » مقصورتين على الأديرة ، ولكنهما صادفتا فيما بعد انتشارا واسعا في أبرشيات الكنيسة الدنيوية . ومع هذا فلم يعترف بهما أبدا كجزء رسمي في الطقوس . وتمشيا مع الاعتراضات الكنسية والفيلولوجية التي أصدرها مجمع ترنتينو ، قرر البابا بيوس الخامس استبعادها باستثناء قلة مازالت باقية . وهذه النخبة القليلة هي سكونسة عيد الفصح : Victimae Paschali Lande المهداه إلى ويبيو (١٠٢٤ - ١٠٥٠) راعي كنيسة الامبراطور هنري الثالث ، وسكونسة ويتسنداي Veni Sancte Spiritus وسكونسة جسد المسيح Lauda Sion Corpus Christi de Sepem Doloribus Mariae Virginis ومؤلفه هو القديس توما الاكوينى ، وسكونسة de Sepem Doloribus Mariae Virginis

المعروف أكثر من ذلك باسم Stabat Mater لجاكوب داتودى الفرنسيسكانى المتحمس في القرن الثالث عشر الذي كان ينتقل بين المدن الجبلية الإيطالية مترنما بالتراتيل حاثا الناس على التكفير عن خطاياهم . أما أشهرها كلها فهو Dies Irae ألفه توما من شيلانو خلال النصف الأخير من القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر ، ويغنى ضمن قداس الموتى . وبلغت أوزان الشعر اللاتيني في القرون الوسطى في هذه الابيات الثلاثية الرائعة أسمى اكتمال . ويتحتم تخصيص مكانة خاصة بين مؤلفي السكونسة للشاعر الموسيقى العميق هيرمان المسمى Hermanus Contractus أو الأعرج (١٠١٣ - ١٠٥٤) وينتمى إلى عائلة كونتات فيريجن الشفافية . درس في سان جال ، وعين راهبا بنديكتيا في دير رايشناو . وألف أبحاثا ومراجع هامة في الرياضة والموسيقى . وان كان لا يعرف الابسكوينسين جميلين Ave Praeclara Maria Stella Alona Redemptis Mater, Salve Regina . وجمع هرمان في أنضج أعماله بين السكوينس والانتيفون في مؤلف موسيقى وقور مبتكر ذى وحدة عضوية . ونحن نحس في هذه المنجزات النفاذة بدء نضج الموسيقى الغربية . فهنا يبدأ تاريخها ، وهنا يبدأ أيضا تاريخ الموسيقى القومية ، لأن الاختلاف بين السكونسة الفرنسية والسكونسة الجرمانية واضح جلي (فلم تكن ايطاليا قد بدأت بعد القيام بدور فعال في هذا الميدان) .

حدث ازدهار ثالث لشعر السكونسة في بداية القرن السادس عشر في سان جال ، في عهد أسقفية فرانسيس جايزبرج ، ويرجع ذلك بلا شك إلى الهام « تطويب » نوتكر .

شقت الموسيقى الدينية طريقها إلى العالم عن طريق السكونسة ، بيد أن الاتجاه المقابل مساو في أهميته ، فلقد حاول الرهبان أنفسهم الاستعاضة عن الأغاني الدنيوية الوثنية بأغاني مسيحية جديدة . ويدين الانجيل الذي ترجمه إلى اللغة الدارجة أو تفريد بوجوده لمثل هذه الغاية .

تدهور الفن الجريجوريانى

بعد استحداث أعياد جديدة ، ازدادت ثروة الأغاني البسيطة Plain Songs زيادة ملحوظة . واختلفت المؤلفات الجديدة ، التي تكاثرت بلا توقف ابتداء من القرن التاسع ، اختلافا طفيفا عن الأغاني التقليدية في أسلوبها الموسيقى ، بعد اتباع اتجاه معين ، فيه تزودت نماذج الألحان بنصوص جديدة ، وبرزت فيها انتيفونات جديدة ، وتضمنت بعض الألحان سبعين أو ثمانين تنويعا . وهكذا

صادقت الطريقة والصنعة القديمة للعصر المسيحي القديم ، كما تمثلت في الـ *heirmos* البيزنطي نظيرا مشابهها عند الغربيين في العصر الوسيط .
لم يتغير الأسلوب تغيرا ملموسا ، وإن كانت اللغة الموسيقية للمؤلفات الجديدة وبخاصة في التجاوبات قد ازدادت ثراء .

وبهذا العصر وصلنا إلى نقطة تحول في تاريخ الموسيقى . وتلحقت دعائم المصحح الجديد بعد جهد بسبب الافتقار إلى الإرشاد ، والعجلة في استنساخ المخطوطات وعجز المغنين عن تقديم الغناء رقيقة . ودق المفكرين في القرن العاشر ناقوس الخطر ، ومجرو استراكتهم الانحلال الذي حل بعالم الفن الجريجورياني ولكن أصواتهم ذهبت في اندراج الرياح . وتسبب الموسيقيون المحترفون القليلو الخبرة في القرن العاشر في تداعي البناء الشامخ لهذا الفن العظيم . وفي بداية القرن الحادي عشر ، تنبأ المعقبون ورواة تاريخ الفن بتواري حتى ما بقي من آثار هذا العصر العظيم . وبعد اختفاء الرواة لم تستطع الأجيال التالية معرفة أكثر من آثار مشوهة ، فعمزت عن تخيل الرونق والفضامة اللذين أحاطا به في فترة نضجه . وهكذا نشأ « تقليد » يبدو فيه فضا لجرد اتساعه وكميته لانقضاء انشائه . وفي القرن الثاني عشر ، توقف الفن الجريجورياني الحق عن الحياة ، أما الفن الذي انشأ على انقاض هذا الفن القديم ، فكان بناء جديدا هو ما يدعى بالموسيقى « الوزونة » *musica mensurata* .

فما هي الأسباب المباشرة وغير المباشرة لسقوط الفن الجريجورياني ؟ نل السبب الأساسي هو سرعة انتشارها ، وتحسن روما ورسائلها لتحقيق هذه الغاية . ورأى منشئو الشمال الغربي أنه من العسير عليهم استيعاب هذه الموسيقى الشرقية في صميمها لتعارضها مع سلبقتهم وتقاليدهم الموسيقية وإذا كان العلماء الموسيقيون - وبخاصة جويدو وشارحه اريو السكولاني - قد رأوا أن واجبهم يحتم عليهم المحافظة على قواعد الموسيقى ، ومن هنا وضعوا نظاما واضحا في التنوين الموسيقي ، فإن ما حثهم على ذلك كان اضطراب انتشار التقاليد الجريجوريانية في ممارستها . ولا تعارض بين عرف محلي عتيق حث رعاته على الاحجام عن تقبل أي أسلوب أجنبي موسيقي مع دعوة روما إلى الاشراف على الموسيقى وتصحيحها ، وفرضها ، ذلك رسميا على كافة الانحاء ، بقصد توحيد الأغاني الطقوسية والممارسات الموسيقية . ويفضل الانتيفونال انتقلت ممارسة الأناشيد الجريجوريانية إلى أطراف العالم المسيحية ، ولكن الموسيقى بعد ابتعادها عن مركز سلطانها ، فقدت الطريقة الصحيحة لأدائها ، كشعاع الضوء الذي يخبث بمجرد ابتعاده عن بؤرته الأصلية . كانت المخطوطة

الأصلية تستسخ عشرين أو ثلاثين مرة ، وبذلك زحفت جيوش الغلاط على المستنقعات . وورث هذه الطريقة القديس برنار وهو يشتم بحثه عن الأناشيد الكنائسوية عندما لاحظ : « قارن بين التوفونال - رانس - والتوفونالات سولموني والمون وبيوفيه . عليك أن تصعد إلى إذا وجدت أي تشابه حتى في النصفحات الأولى ذاتها » . وعبر اريو عن نفس الرأي : « فيما سبق » كان الموسيقيون والمغنون ينفلون قصارى عنايتهم عند كتابة المخطوطات وأداء الأغاني الصونة . ثم مضى وقت تنوسيت فيه هذه الاعمال وتوارت .

وتصورت معارضة القطرة الموسيقية للفرجة والغالين القديسين بمغاي من روما في حدوث سبب مباشر آخر لانحلال الموسيقى الجريجوريانية : « التروية » الذي تأثر به متأثرا سريعا كل موسيقي الأورديناري في القديس (الأورديناريوس) فلفه حلت أغاني ذات طابع معقد بدلا من « الألحان البسيطة *Plain songs* » الأصلية . بل وزادت الألحان الجديدة ذاتها تعقيدا بتأثير « التروية » وبمضي الزمن ، لم تبق صغيرة أو كبيرة دون تأثر بهذه التعقيدات . وقبل حدوث التنظيم المحدد لحدة الأناشيد الذي طالب به العلماء النظريون واللاهوتيون فتحت المحاولات الهلعة الأولى في البوليفونية اتفاقا جديدة حافلة بالمشاكل والأمكانيات سرعان ما شغلت للعقول الناضجة المتحصنة .

والزاد الغموض في تفسير المزيكشات الجريجوريانية (الخيسيات) ، وكذا التراث يفتقر بحلول عصر النهضة . وشوه الفاضلون في القرنين السابع عشر والثامن عشر الألحان ، وفرضوا عليها أطارات إيقاعية جامدة حتى يسهل اصطحابها لتكالفات الأرغن . وبذلك تحولت الأناشيد الجريجوريانية إلى أغاني جامدة أقرب إلى الأطراء مع مصاحبة أرغنية سادت إلى أن بدأ جموع البندكتيين في فرنسا يتزعمهم جيرونجي وبيوتيه وموكر حركة أحياء حبقية للتراث الجريجورياني ، وقارن هؤلاء العلماء كل المخطوطات الميسورة ، وأثبتوا ما حدث من مسخ في النسخ المطبوعة من الأناشيد . وأثبتت كتب الطقوس التي نشرها الرهبان البندكتيون في « سوليم » تفوقها وتوافقها الأكبر مع التقاليد الصميمية . وخضعت المسائل المختلف عليها للبحث العلمي ، في المجلدات التالية من المجموعة الشاملة المسماة *Paléographie Musicale* (ظهرت ابتداء من سنة ١٨٨٩) ، وبذلك استعادت الموسيقى الجريجوريانية عظمتها الأتيلة ، بعد ظهور *Motu Proprio* للبابا بيوس العاشر (١٩٠٢) ، بفضل المثابرة وحرارة حماس الفاتيكن التي ساعدت على تخطي كل الصعاب . كما ساعدت الطبعة التي أصدرها الفاتيكن على تيسيرها للكنائس الصغرى . ومع هذا فما يدعو للأسف استمرار وجود الممارسات التعسفية للمصاحبات التألفية في أغلب الكنائس

الكاثوليكية . وما قام به « رهبان سوليم » من أروع أمثلة البحث العلمي . ومن المستطاع القول بأن مشكلات الأناشيد الجريجورية المستعمدة قد تم حلها ، أما الإيقاع فمزال محاطا بالقصود رغم جهود « النور كرو » و « أقرانه الرهبان » . وتكفى مقارنة النظريات التي جاء بها زعماء علماء الموسيقى الكنسية في تخیل صورة الإيقاع لكي نكتشف الفجوة التي تفصل بينهم .

الأناشيد الجريجورية في الفن الديني العالي لعصر الرومانسك

ليست الأناشيد الجريجورية مجرد شكل من أشكال الموسيقى ، ولكنها تمثل عصرا ، وتحمل مكانة هامة في تاريخ الفنون والآداب وتاريخ الحضارة على السواء ، فلقد استمرت قرونا طويلة نوع الموسيقى الوحيد المعترف به رسميا ، والذي يمارس ويعلم . بعد أن ظهرت الأناشيد الجريجورية في روما ، انتشرت ، ونقلها رسل البابا إلى سائر أنحاء العالم المسيحي . ووقعت في صراع مع الحياة ، والشعائر الدينية ، وموسيقى الشعب عندما حاولت قمع كل شيء آخر ، أو استيعاب العناصر الوطنية . وكان عليها أحيانا مواجهة صراع مرير ، كما حدث في أسبانيا . كما عجزت في أحيان أخرى عن فرض نفسها على العادات المحلية (في ميلانو على سبيل المثال) . ولكن الأمر انتهى بانتصارها وشيئا فشيئا استوعبت « الأناشيد الجريجورية البسيطة » ، كل أنواع الموسيقى الأخرى . كان أبناء العصر الوسيط يستمعون في المزامير وتهايل الهللويا وصورها المتعددة . والخطوط اللحنية للكتوبة بعناية ، وفي رسوم « الكتوس بالانوس » ورسوم البازيليكات ، أي إلى أشياء لا يمكن استحضارها الآن ، لأن ما تحصل عليه هو مجرد فن يحاول إعادة أحياءه . ونحن نعجب بالآحان الجريجورية المستعمدة ، عندما نستمتع إليها ، بل وأصبحنا قادرين على الشعور بحرارة إيمانها ، وإن كان مجرد اقتناعنا على تقديمها مصحوبة بالرغز كاف للدلالة على عدم إدراك الانسجام الحديث لجوهر هذا الفن .

يحتاج جمال الأناشيد الجريجورية إلى الدراسة ، وزيادة الألفة . وكما بدا الفن الرومانسكي في نظر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كتعبير غريب عن عصر بربري . كذلك كانت هذه الموسيقى السامية توضع دائما في القصور التمهيدية الخاصة بالموسيقى البدائية . وحظيت العمارة الرومانسك بإعادة التقدير عند تنويع الفن الوسيط ، ولكن أكثرنا مازال عاجزا عن الاعتقاد بأن الموسيقى كانت ركنا هاما في العصر الرومانسك . اختفى فيها الاختلاف الكبير بين الفنين الديني والديني الذي عرف عن القرون الأخيرة من الشعر المسيحي القديم ، لأن مجرد وجود فن ديني كان متعارضا مع روح العصر . وكما حدث

في العمارة ، قامت الموسيقى باستيعاب عناصر دينية حتى تمسخرها لخدمة العبادة ، وأصبحت بجمال أحيائها أقوى معالم الفن الرومانسك العالي ، وأبلغها تأثيرا . تمثل هذه الموسيقى الطقوسية الكبيرة عصرا في حياة الشعوب اتحدت فيه الخصائص القومية البسيطة التطور بفضل القوة الموحدة الكبرى للبابوية . وجمع المغنون والموسيقيون الآحان ، وابتكروها لتنجيد الكنيسة ، فلم يكن الطموح الشخصي ويريقه قد عرفا بعد .

وتتجلى الصلة الوثيقة بين الموسيقى الجريجورية والفن الرومانسك عندما نقف على الملامح الأسلوبية للعمارة الرومانسك ، ونقارنها بموسيقى العصر . احتفظت كل من العمارة والموسيقى - بوصفهما قد نبعا من التراث الروماني والبيزنطي - بخصائص مميزة ، لم يظهر فيها في نهاية العصر القديم أكثر من محاولات أولية ، كالابتعاد عن روح الفن التشكيلي ، والولع بالزخرف بدلا من ذلك . واستمرت هذه العناصر سائدة نوعا . غير أنها قد امتزجت بمؤثرات شرقية وعناصر كلنية ولومباردية ، أضفى عنفوانها البربري الحيوية على الفن الرومانسك ، وتفوقت على النحت النورماندي والاتجولوسكموني البدائي ، والتعابير الكلتية الأكثر ميلا إلى الزخرف . وحدث شيء مناظر لذلك في تأثير الموسيقى على عهد شارلمان . واستمر الأسلوب المسيحي الباكر في الكنائس الحالية من النقود ، أو من أي نقوش منحوتة ، بدت أشبه بالآحان الوقورة الخالية من الحليات في الأناشيد البسيطة الباكرة . وفي القرنين العاشر والعاشر عشر ، عندما أظهر الفن الجريجوري ميلا إلى البناءات الكبيرة المعقدة ولما بالزركشة (الليسماتا) في الحليات التي لا حصر لها ، عرضت طرز العمارة المختلفة من لومباردية ونورماندية وراينية وغيرها من الألوان المحلية المعقودة المستقيمة ، واستخدمت الأعمدة والأروقة بقصد الحلية ، ووفرة من الزخارف المنحوتة . لم تكن مداخل الأبنية قد كشفت بعد عن أي وحدة في تصميمها . فلم تكن الأسقف المسطحة برسومها الملونة في الكنائس الجرمانية والأقبية المستقيمة في كنائس جنوب فرنسا وليدة الجدران . أنها كانت مجرد حطول للمشكلة الضرورية لإكمال المكان القفل . تماما مثل الليلوس الدائم التغير في الأنشودة غير المحددة بأي حدود . وعجزت التماثيل المنحوتة واللوحات الحائطية الضخمة التي استطاعت الأبنية الكبيرة أن تضمها عن تحقيق وحدة البناء . ولم تحقق رسالتها في تمثيل المعنى الفني ، وفقا لأصول فنونها الأصلية فتهدت النحت بدور يكاد يكون زخرفيا بحتا . أما الأمثلة القليلة من التصوير التي مازالت باقية ، فكشفت - رغم ما تحدثه من تأثير هائل - عن ميل واضح إلى الزخرف . وحذا الموسيقيون والفنانون حذو العلماء ، فاقصروا على مهمة توضيح التراث الذي انتقل إلى الأخلاف .

يتبين من تأمل العالم الرومانسك كيف اتحدت الحياة الروحية والفنية للعصر ، رغم نبوغها من أحوال وحاجات متنافرة منفصلة ، في إيقاع جمع بين كل مكوناتها ، وزودها بمظهر محدد المعالم ، ومع الاعتراف بعدم معرفة العصر الرومانسك للمسمات الدرامية الخصيصة التي تميزت بها العصور اللاحقة ، إلا أنه يأسرنا الآن برصانته ورسوخه وانتظام أشكاله (سيمتريتها) . فحيثما تأملنا ، سواء في أسفار « الخلاصات » عند العلماء ، أو الكاتدرائيات في عالم المعمار أو تراتيل الموسيقيين وأناشيدهم ، أو حواريات المؤرخين بتأملاتها الفلسفية الرصينة ، فأننا سنرى كيف أضفى الجلال الجاد - من مخلفات ازهى عصور الرومان - على هذا العصر جلالة أرستقراطية حقا . وتتساوى مع هذا الجلال الروحانية الكامنة التي اعتدنا إدراكها وتقديرها في أبنية العمارة الرومانسكية وحدها ، لأن الأبحاث العلمية وأغلب المؤلفات الأدبية لم تحظ بغير اهتمام العلماء ولكن هل نستطيع حقا تقدير معنى ووظيفة الكاتدرائيات العظمى لو أننا استبعدنا منها جانبا أساسيا من الفن والحياة الرومانسكية التي ملأت قاعاتها بالنغمات والالان ؟

كانت الأحوال الاقتصادية بسيطة ، تبعاً لما ترويه المصادر الميسورة . والظاهر أن الناس كانوا لا يحصلون إلا على ما يسد رمقهم . ومع هذا فقد ارتفعت في كل البقاع التي بلغت فيها الأوضاع السياسية شيئا من الثبات كاتدرائيات شاهقة توحى بأن من كانوا يقطنون المدن والبلدان التي بنيت فيها هذه الكاتدرائيات كانوا الوفا مؤلفة من السكان ، لا العدد الضئيل نسبيا الذي لا يملأ أكثر من قاعة كنيسة . وقامت حتى الأديرة التي كانت لا تأوى أكثر من بضع مئات من الرهبان ببناء كنائس فسيحة . لم تتكافأ البساطة السائدة في الحياة ، وشح عدد السكان مع مثل هذه المنشآت العديدة التي ارتفعت كشاهد على مدى الإيمان الديني عند الناس في العصور الرومانسكية فهي تمثل المثل الأعلى البنديكتي في التواضع والقدسية . كما تمثل أيضا الأيديولوجية الأرستقراطية التي يسرت سبل إنشاء هذه الكاتدرائيات . وازداد الخلق عند أهل العصر الرومانسك اقترابا في النظرة البنديكتيية الجريجورانية من الحياة وشعائر العبادة ، أكثر من اقترابه في النظرة الفرنسيسكانية الصوفية التي آمن بها الانقياء في العصر القوطي . واستمرت الطقوس الدينية لمتجيد الرب الأعظم أو الحاكم . لا عجب إذا شيدت لهذا الرب بجلاله وجبروته قصورا لم يعرفها أى ملك على الأرض ، وإن يسبح بحمد هذا الرب ليلا ونهارا في المزامير والتراتيل . وتجسم في هذه الموسيقى المثل الأعلى الديني الرومانسكي . ولولا ذلك مازاد الفن الديني العالمى في هذه القرون عن مجرد نماذج نمطية في العمارة والنحت والأدب . أن ما قاله القديس أغسطين منذ مئات السنين هو أبلغ تعبير عن شعار الفن الرومانسك العالمى !

• ترنموا بأصواتكم وقلوبكم .

• وبكل ما تؤمنون به في ضمائركم .

• انشدوا الأناشيد الجديدة ، لا بالسنتكم وحدها .

• بل وبأرواحكم .

الموسيقى الدنيوية في عصر شارلمان

صورة الموسيقى الدنيوية والروحية الشعبية في فن القصور على عهد شارلمان وما بعده أحفل بالألوان من الفن الطقوسى المطرد . ففي أشعار هذا الفن اللاتينية ، عاشت الأغاني الجرمانية والفرنسية الوصفية في رداء عتيق ، وتناوبت التأثير مع قصائد هوراس ، وشعر كلاسيكى آخر حديث الالحن مصحوب « بالكمان » أو « الهارية » . ولن يحول عدم وجود وثائق موسيقية ممثلة لهذا الشعر دون شعورنا بأنه كان موسيقيا بلا منازع . وبعد قليل نصادف أول نماذج من الشعر الفرنسى القديم كالأغنية المسجلة سنة ٨٨٢ احتفاء بترهب القديسة أولاليا ، ومن أسف أن الموسيقى فقدت ، وإن أمكن التحقق من عنوان « السيكونسة » اللاتينية الأصل :

Cantica Virginis Eulalie Concine Suovissone Cithara

والمؤلف على غرار نموذج فرنسى - بأنها كانت تحتاج الى « منستريل » لعزف الاصطحاب على آلة موسيقية . لم يخف تقليد « القيثاريات » القديمة بعد انحلال الامبراطورية الرومانية الغربية . ومن دلائل شعبيتها اللوائح والقوانين العديدة التي أصدرتها المحافل المختلفة لتحريم عزفها . نعم لقد عمرت القيثارة في أوروبا الغربية امدا طويلا في القرون الوسطى . ويرجع ذلك من ناحية الى تشابه تصميمها مع آلة المصاحبة التقليدية التي كان الشعراء الكلتيون يستخدمونها . وأصبحت الآلة الكلتية القديمة : الكنارة - وسبق لها أن تمتعت بشعبية كبيرة في أوائل العصور الوسطى - من بين الآلات الموسيقية الأساسية في عصر شارلمان وتسمت باسم الروتا rotta ، وهو الاسم الشائع في المانيا الوسطى ، ويعادل الاسم الايرلاندى القديم crot أو cruit والاسم crwth في ويلز . ومن المستطاع ادراك مدى عتاقة هذه الآلة مما جاء في كلام ديودورس الصقل (القرن الاول ق م) عن استعمال الشعراء الكلتيين لها . وأسماءها فينانتيوس فورتوفانتوس (٥٣٠ - ٦٠٩) أسقف بواتيه ، والشاعر اللاتينى الاول في عصره بالكروتا الانجليزية chrotta bratanna . وإلى جانب «الروتا» ، كان عصر شارلمان يؤثر الهارية ، وتمتعت بشعبية كبيرة في الجزر البريطانية ، وأصبحت الآلة الآسيوية القديمة التي أولعت بها بيزنطة ولعا مماثلا

لوع البريطانيين بها ، وثيقة الارتباط بالانجليز حتى اسمها الاورويون حوالى سنة ١٠٠٠ بالقيثارة الانجليزية Cithara anglica . ونسب دانتى هذه الآلة الى ايرلانده ، وما زالت ترمز الى هذا البلد ، ومن معالمها المميزة .

ومن اصل آسيوى ايضا الاجراس التى نقلها الكلدانيون الى اوريا منذ وقت مبكر . كان شكل الاجراس الأولى مماثلا لشكل قمع السكر . ولابد ان صوتها كان اقرب الى القبح . اما الشكل المعروف لاجراس كنائسنا فمن ابتكار القوطيين ، وتردد منذ ذلك الحين الرنين الذى تميزت به هذه الاجراس ، والى جانب الاستحسان الذى صادفته الاجراس خلال العصور الوسطى لصوتها الموسيقى ، فانها كانت تقوم بمهمة تنظيم الحياة اليومية للناس . ففي فرنسا ، ابان القرن الثالث عشر ، انقسم اليوم الى ثلاثة اقسام : الصباح matins والظهيرة midi والمساء vespers وتلى الاجراس فى السادسة صباحا (نقة Ave Maria) وفى الظهيرة والمساء (نقة Vespers) . وبعد ذلك بفترة ، سميت الاجراس التى تلى فى الصباح والظهيرة والمساء باجراس انجيلوس Angelus ويعزى نظام دقات الانجيلوس الى البابا يوحنا الثانى والعشرين . وفيه يدق الجرس على النحو الآتى : ثلاث دقات ثلاثية متكررة ، ثم تسع دقات . ويدعى جرس الظهيرة « نون » none . وهى كلمة مأخوذة عن اللاتينية ، وتعنى الساعة التاسعة بعد شروق الشمس . ومنها اشتقت كلمة noon الانجليزية .

ثمة عادات قديمة عديدة مرتبطة باستخدام اجراس الكنيسة . أشهر هذه العادات ، وربما أقدمها ، الكيرفيو curfew (couvre — fen) وهى فى الأصل إشارة يدقها الجرس للتنبيه الى اخماد النيران ، واطفاء كل الاتوار ، وترك العمل عند حلول المساء ، وشاعت هذه العادة فى شتى انحاء أوروبا فى العصور الوسطى واتبعتها كل طبقات الشعب . وتحدد اجراس الحصاد ، و اجراس اللقاء البنور ، ساعات رداء الحصاد ، والانتهاى منه ، حتى تنظيم مواعيد العمل للجميع ، و «جرس السوق» إشارة لبدء البيع . ويدق «جرس الرحيل» فى حالات الوفاة . ويدق الآن بعلامة بعد الوفاة . ويمكن اجمال كل ذلك فى العبارة التى نقشها أحد الرهبان باللاتينية على أحد الاجراس :

(ارثى الموتى ، واحطم البرق وأثبت الصبوت ، وأوقظ الكسمالى واشتت الارياح ، واهدى القساء) (*)

(*) Funera plango, Fulgura Frango, Sabbata pango Excito lentos, dissipto ventos, paro cruentos.

وتمشيا مع ما شكره القديس اغسطين وكاسيميرس ، عرف الغرب الارغن قبل امد طويل من قيام الامبراطور البيزنطى باهدائه الى الملك بيبان (٧٤٧) . وتؤكد هذه الرواية منمنمات عديدة ولوحات الحفر البارز . ولكن الحقيقة المثيرة للاهتمام هى تحول هذه الآلة التى كانت صنيوية بلا منازع عند استعمالها فى الشرق الى رمز للموسيقى الدينية فى الغرب . وكان عازقوها يجسّدون حتى عصر الاصلاح الدينى من بين رجال الدين فى الأغلب . وبعد سنة ٨٠٠ بامد قصير ، ارسل الخليفة هارون الرشيد ارغنا من صنع أحد الاعراب الى شارلمان ، ووضع فى إحدى كنائس آخن . واعتمد هذا الارغن على النفخ ، ونغمه رقيق الى حد مدهش ، وصنع ارغن آخر بقاء على طلب شارلمان ، ووضع فى الكاتدرائية . وما لبث الرهبان الجرمان والفرنسيون والانجليز ان انهمكوا فى صنع آلات مماثلة ، بل واستحدثت الصناع الوطنيون فى انجلترا عادة زخرفة انايب الارغن ، وساعدت آلات الارغن الصغيرة التى صنعوها لدقة تنعيم الاناشيد البسيطة ، كما اعتمد عليها كآلة مساعدة فى تعليم الغناء . اما مداها فيبلغ اوكتاف دياتونى واحد . لم تحتو هذه الآلات على لوحة للمفاتيح . بل كانت مفاتيحها الواحاً خشبية صغيرة ذات وضع رأسى ، كتب على كل حرف النغمة التى تعزفها بشد اللوحة الى أعلى ، وبذلك يصل الهواء الى انايب الارغن ، ويتوقف الصوت عندما تترك اللوحة . لتعود الى مكانها . هذه الطريقة فى العزف يمكن التيقن منها من عدة مصادر معاصرة تحض الفكرة الشائعة عن خشونة عزف الارغن وبطئه وثقله خلال العصور الوسطى ، لأن هذه الآلات الصغيرة لم تكن ثقيلة او بطيئة .

وحوالى منتصف القرن العاشر ، نصّادف بالفعل آلات اضخم ، لعبت دورا هاما فى طقوس الكنيسة ، فظهر ارغن عملاق ، قبل بوجوده فى ونشستر سنة ٩٨٠ . ومع ان هذه الآلة قد احتوت على ريعانة أنبوية تقريبا ، الا انها لم تحتو على لوحة للمفاتيح . فلم تظهر مثل هذه اللوحات الا فى القرن الثانى عشر ، وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، أدى تزويد الآلة بالأزرار (*) الكثيرة الى تعقيد حركتها الآلية ، وازدادت صعوبات عزفها ، برغم الاستعانة بلوحة للمفاتيح . ووصفت للمفاتيح الاولى فليل أن عرضها بلغ من ثمانية سنتيمترات الى اثني عشر سنتيمترا ، وصمكتها خمسة سنتيمترات ، أما طولها فمن نصف متر الى ما يقرب

(*) المفاتيح تتحكم فى أنبوية أرغنية واحدة ، والأزرار تتحكم فى مجموعات من الأنايب ، ويكفى الضغط على مفتاح واحد فتصدر النفقات المحكومة بالنور مجتمعة فى تالقات هارمونية تختلف ألوانها الصوتية حسب كل مجموعة .

(المراجع)

التر . وينزل المفتاح الى عمق يزيد أحيانا عن الثلاثين سنتمترا ، ولذلك يكون تحريك الأصابع عسيرا ، بطبيعة الحال ، وبخاصة في الجو الرطب ، عندما ينتفخ الخشب ، فكان على العازفين استخدام قبضة أيديهم وكيعانهم ، ومن هنا جاء المصطلح Organnum Pulsare (وفعل يضرب يستعمل بمعنى يعزف) أما الارغن الكبير الذى ظهر فيما بعد ، بلوحات مفاتيحه العديدة ، ودواسسته وازدراجه المتنوعة ، فمن نتاج العصر القوطى .

من بين الآلات الأخرى ، علينا التحدث عن « البسالترى » المستوردة من اسبانيا ، وان كانت من اصل عربى فارسى ، و « الكمان » أهم آلة من آلات القرون الوسطى وتعزف بوساطة القوس . وامتدت الكمان كأغلب الآلات الأخرى الى شكلها الغربى الأخير (الفيولينة) خلال العصر القوطى التالى . وزود الشرق الغرب أيضا بعدد من آلات النفخ والايقاع ، وصنعت الناي والطرومبيتة والقور الكورنو وكذلك الصاجات والطبل العسكرى استحسانا عند الموسيقيين الدائمين التنقل من مكان لآخر . وثبتت المنمنمات الباكراة من العصور الوسطى مدى الولع بالـ Chimes ، وهى مجموعة أجراس برونزية صغيرة كمثرية الشكل أو شبه كروية معلقة في عارضة ، يطرقتها عازف أو أكثر بقواديم معنينة صغيرة .

بالإضافة الى « السكونسة » ، بأنواعها المختلفة ، وكانت الشكل الأساسى للموسيقى الدنيوية ، المعروف في سائر الانحاء ، فاننا نصادف بطبيعة الحال تراثا غنيا من الاغانى المدرسية والاساطير وأغانى الصباية ، وسنتحدث عنها في فصول قادمة ، وان كانت من حيث الترتيب الزمنى تتبع هذا الفصل . ومع هذا فعلى أولنا أن نتبع مصير الأغنية الجريجورانية والنماذج الموسيقية التى انبعثت منها ، وبذلك تكتمل لنا صورة دور الفن الجريجورى فى تاريخ الحضارة .

استمر بلا هوادة الصراع الذى شنه الكتاب من أباء الكنيسة ضد الموسيقى العلمانية ، وكان مصوبا بوجه خاص ضد الموسيقى الدخيلة في بيوت العبادة . على اننا اذا ارتكنا في حكمنا على بنود التشريعات الكنسية المختلفة ، سيتضح لنا أن الموسيقى الدخيلة ، التى خشى بأسها الى درجة كبيرة ، لم تتعرض لى محو على الاطلاق . فلقد عبر مجمع كافايون (٦٥٠) عن مقتته للاغانى البذيئة التى قد تسمع في الاحتفالات الدينية وتكريس الكنائس والاحتفال بذكرى الشهداء ولم تحل كل الجهود التى بذلت للخلاص من الموسيقى خارج الدين دون ان تحظى دائما بممارسة الناس لها والكلف بها ولا يخفى أنها قد استهوت حتى القسس أنفسهم ، واضطرت الكنيسة الى تذكرتهم على الدوام بعدم تسميم عقولهم

وتعريض سمعتهم للخطر ، بالاستماع الى عروض المنستريل وهم الشعراء المغنون باصطحاب الآلات الشعبية ، وأمر مجمع « قور » (٨١٣) القسس بالتزام الحذر من كل الاشياء التى قد تشير غرائزهم عن طريق السماع أو الرؤية على السواء ، كان أهم ما عنيت به السلطات الكنسية هو طريقة الغناء ، ولذا اتجهت الى تذكير رجال الدين بوجوب الحرص على تقديم غناء محترم في أماكن العبادة ، وغناؤهم يشترك في تمجيد الرب وتهذيب المؤمنين . وأمر مجمع جلاسجو (٧٤٧) بعدم قيام القسس بمحاكاة رقة الأداء الناعم للشعراء الدنيويين ، أو النبرات المأسوية التى يلجأ اليها الممثلون ، لأن هذا قد يحدث اضطرابا في النصوص الدينية . من كل هذه التعاليم يتبين بحق ، أنه رغم ازدياد الموسيقى خارج الدين إلا أنها استطاعت توطيد أقدامها .

في الحركة المرتبطة باسم « هيلديراند » ، الذى أصبح فيما بعد البابا جريجورى السابع ، اشتد تركيز اهتمام دير « كلونى » على الاصلاح الدينى والكنسى . وبعد منتصف القرن الثانى عشر ، أصبحت « كلونى » مركز حركة كبيرة تضم مئات من الأديرة في كل انحاء أوروبا ، بل وفي الأراضي المقدسة . وتركت هذه الحركة طابعا على كل جوانب الحياة ، وجددت المعارضة القوية للفن والعلم الدنيويين ، وحجبت التقوى والزهد مثل أسرة شارلمان في الايمان بالثقافة الجامعة . كانت الخصائص التى ارتكنت اليها هى النظام والطاعة والتواضع والعفة والكرم وممارسة تزداد المزامير ، والحق ان العناية بالمزامير كانت من أهم اتجاهات الاصلاح في دير كلونى وما يتبعه من أديرة ، وهذه حقيقة طالما تناساها المؤرخون ، وظهر ميل الى اطالة طقوس الكنيسة ، ومضاعفتها الى ما هو أكثر من الشعائر الكنائسية الرسمية ، حتى أصبحت تشغل اليوم بطوله ، وطبقا لما يقوله أصحاب الحوليات : كانت المزامير اليومية تتجاوز المائة مزمارة ! كان « أودون » الأسقف الكبير في دير كلونى موسيقيا كاملا ، وهو الذى رفع من شأن الدير فجعله من أعظم مراكز الرهبنة في العصور الوسطى ، وقيل بأنه كان ينشد المزامير في زيارته التفتيشية . واثنى عليه كل من ترجموا حياته ، وأشادوا باستاذيته ومهارته الموسيقية وكما حدث في عهد جريجورى الأعظم الذى يصح اعتباره النموذج الذى اقتدى به « أودون » ، أصبحت الموسيقى وسيلة لترويض النفس . وبوسعنا أن نتبين في هذا الجو الصارم الورع عدم الترحيب بالعلوم والآداب . لقد كانت أديرة كلونى صادقة مع تعاليم جريجورى الأكبر ، وكان الوقت المخصص للانسانيات ضئيلا ، وظلت كلونى هى المقر الأساسى للتأثير الدينى في غرب أوروبا ابتداء من القرن العاشر حتى منتصف القرن الثانى عشر . وكان أسقفها - ويلي البابا في المكانة - هو أهم شخصية في اكليروس الكنيسة اللاتينية .

معنى الموسيقى من الناحية النظرية والفنية والفلسفية

مع أن الأديرة والمدارس الإيطالية لم تشارك بالكثير في سبيل تقدم الفنون والآداب في العصر الرومانسك الباكر ، إلا أنها استطاعت اخراج شخصية هامة واحدة على الأقل : جويدو داريزو (٩٨٠ - ١٠٥٠) . وما يعرف عن حياته قليل ، غير أن الاشارات اليه في مؤلفات المعاصرين ليست نادرة على الإطلاق . ويمكن مولده غير مؤكد ، وعلى الرغم من الأدلة التي تشير إلى (توساكانا) كمسقط لرأسه . وناصر الدوم جرمان موران القول بأن جويدو قد ولد بالقرب من باريس وتلقى تعليمه الباكر في دير القديس مورديه فص ، ومع أن الاحتمال لم يلق أى اهتمام ، بالرغم من اشارة بعض المخطوطات الى وجود مؤلف يدعى جويدو دي سانكتوماورو ، إلا أن المسألة مازالت قيد البحث . . . ويتبين من عدم مشاركة ايطاليا بدور فعال في الجوانب العلمية والأدبية مدى هيمنة التعاليم البندكتية والجريجورانية . وعلى هذا فمما يثير الدهشة مصادفة رجل على قدر كبير من العلم بين الايطاليين الى حد تلقيه : صاحب النيافة جويدو المؤلف الموسيقى العالم . وثمة ملامح معينة في أعماله تبين بصورة مقنعة أنه كان من أنصار الإصلاحات « الكلوونية » . كان جويدو ذا أريزو يرمى الى تعليم المغنى بأقصى قدر مستطاع من السرعة حتى يتسنى له غناء الألحان غير المألوفة بمجرد القاء نظرة الى المدونة المكتوبة . ولتحقيق هذه الغاية ، تغاضى عن كل شيء « لا يمت بصلة الى الغناء الجيد واعتبر كل ما وصفه الفلاسفة غير جدير بالذكر » . وهكذا ، وتبعاً للقواعد الكلوونية ، تكون الغاية العلمية قد طرحت جانباً .

عندما ظهر جويدو في التاريخ لأول مرة ، كان يشغل راهباً في دير بنديكتي في « بومبوزا » ، وهناك قام بتعليم الغناء ، واخترع طريقته التي يستطيع من يتبعها - وفقاً لروايته - التعلم في غضون خمسة شهور ، ما كان يعلم فيما مضى خلال عشر سنوات . ودفعته غيرة زملائه الرهبان الى الهجرة الى اريزو ، حيث بقى الى ان ذاعت شهرته ووصلت الى روما . ودعاه البابا يوحنا التاسع عشر (١١٢٧ ؟) لاثبات طريقته ، وسلم جويدو الى البابا « انتيفونال » مكتوباً بطريقته الجديدة في التكوين . وبعد ان شرح القاعدة ، استطاع البابا لدهشته «غناء لحن غير معروف له دون الوقوع في أى خطأ» . ويتلخص ما قام به جويدو - الموسيقى - في تنظيم المحاولات المهوشة السالفة لاعداد مدونة موجزة بطريقة مازالت تعد أساس تدويننا الحديث ، ويعد من أهم أحداث تاريخ الموسيقى .

في التدوين الوسيط ، كانت العلاقة بين طبقات النغم تدون على وجه التقريب فحسب ، ولما أن هذه الطريقة في التدوين قد نشأت في الشرق - وهو

ما أثبتنا صحته من قبل - فأمر واضح من أسمها اليونانى « نوما » : بمعنى اشارة . وعلى ذلك فإننا نصادف فيها طريقة للتوجيه معتمدة على اشارات اليد ، وفيما سبق من زمان ، لم تكن الاشارات الشبيهة برموز الاختزال ، والتي كانت توضع فوق الكلمات ، تدل على طبقة النغمة أو المسافة ، واقتصرت مهمتها على ايضاح اتجاه حركة اللحن ، ولم تكن قادرة على أكثر من التحديد الغامض لارتفاعه وانخفاضه . ولو تذاكرنا طريقة التدوين الموسيقى عند اليونان القديمة بوضوحها ودقتها ، فإننا قد لا نصدق مدى بدائية مثل هذه الطريقة في تدوين الموسيقى . ومع هذا فعلى ان نفترض ان الطريقة الكلاسيكية لم تعرف في العصور الوسطى . إذ يبدو ان ايزيدور الاشبيلي المؤرخ الموسوعى كان يجهل حتى وقت متأخر في بداية القرن السابع ، وجود أية طريقة معروفة لحفظ الموسيقى عند الاسلاف : « وفي حالة عدم الاعتماد في الحفاظ على الموسيقى على السماع والذاكرة فإنها تضيق لتعذر تدوينها » . هذه شهادة لا تحتل أى نزاع ، ومنها يتبين أنه حتى لو صح الاعتراف بوجود طريقة التدوين القديمة في القرون الاولى من العصر المسيحي ، فإنها كانت قد نسيت تماماً منذ ذلك الحين . وترتكز طريقة تدوين النومس على اشارات شفوية سابقة لها ، فكان المغنى يغنى عن ظهر قلب ، ويشاهد ايماءات الوجه أو المرتل الذي يعتمد على « النومس » . لم تصح النومس أكثر من عمل مساعد لعون الذاكرة » - كما قال هوكوبالد عنها في القرن العاشر - الا بعد استحداث تدوينها بالخطوط ، وحققت أهمية كبرى . وفي البداية اعتمد جويدو في طريقته للتدوين على خط واحد أو خطين (ويكتفى عادة بخط واحد) . ومع أن هذه الطريقة قد خففت نوعاً من غموض النومس ، إلا أن غموض تدوينها لم يتلاش كلية . واستحدث جويدو طريقة مؤلفة من أربعة خطوط وبينها ٣ مسافات يشار اليها بمفاتيح تحدد النوتة فساعد ذلك على القضاء على كل غموض . وإلى جانب هذا الابتكار الهام في عالم التدوين المعتمد على رموز ، اخترع أيضاً مجموعة من المقاطع للدلالة على كل نغمة بمفردها في السلم الموسيقى . وربما بدت كلمة « مخترع » مضللة نوعاً لرجوع مثل هذه الطرائق (التي أصبحت تسمى بالهجاية الموسيقية) الى أمد بعيد . وتشهد الآثار الصينية والمصرية واليونانية الباكرا بسبق استعمالها . ولكن اختراع جويدو كان له أثر حاسم على التعليم الموسيقى في الغرب . فلقد استخدم المقاطع الستة في ستة سطور من ترتيل قديم على طريقة الشاعرة القديمة سافو موجه الى يوحنا المعمدان .

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tourum
Solve Polluti Labili reatum
Sancte Joannes.

نقع الى معنى يقتصر الى العلم النظري : « استطاع تشويهه بالمنكر القادر على
الاعتناء الى منزله ، رغم جهته الطبق بالطريق الذي اوصاه الله » ، ومن
المستطاع اجمال نظرة الباحثين في العصور الوسطى في القصة القصيرة القصيرة الى
جوانبها ، ولشكرها جبرود من مورانيا في مسكون بعثة :
موسيقىكم ومشتدوكم يعيشون بمعزل كل منهم عن الآخرين .
هؤلاء يرتلون ، وأولئك الفن المصنوع يفهمون .
من يغنى دون ان يعرف معنى الله حيوان .
حيوان يستخرج من آلة الالهة لا الفنان .
انما العلم الموسيقى هو الضمان (٢) .

كشف كل المؤلفين في عصر الرومانسك عن خليط غريب من النظرات المحافظة
والتقصية . فقد قرأوا جميعا التقاليد وكتابات آباء الكنيسة ، وإن كانوا قد
حرصوا على مساهمة ركب التقدم . كني جون كوتون عظيم التفكير لحكم
الماضي ، ومع هذا فقد أظهر شيئا ما من التحرر والعصرية . ومعرفته بأصل
الموسيقى القوطية مشوبة بالغموض كالمقلب معاصريه ، فكان يعتقد في الأسطورة
القائلة بأن البابا جريجوري هو الذي قام بتأليف الألحان وتنظيم موسيقى
الكنيسة الرومانية بمساعدة الروح القدس (ويشكرنا هذا أيضا بمدى عمق عمارة
الأساطير الجريجورية ، ومدى ضلالة معرفة الناس بأصل هذه الموسيقى ،
وتاريخها ، حتى في عصور مبكرة كالقرنين العاشر والحادي عشر) ، ولكن هذا
الانجيزي التقى لصرا أيضا على وجوب الاعتراف بحقه وحق قرانه في تقديم
موسيقى الكنيسة وتلحين شعائر العبادة . ولقد توسع أغلب الكتاب في ترميز
أسطورة جريجوري والروح القدس لمواجهة الشعبية الواضحة للموسيقى
الدنيوية وأصروا على القول بحضور الملائكة شعائر الصلاة والامتناع إلى
الموسيقى الدنيوية . ويشير الدهشة كيف انتشرت في القرون
الوسطى هذه الفكرة على نطاق واسع ، وكانت قد ظهرت
أصلا في كتابات القديس يوحنا كريسوستوم (قم الذهب) والقديس بامبوليوس
و « بيد » وكوتون في إنجلترا ، وبرتار دي كليرفو في فرنسا اتصلا لهذه الفكرة
من بين الكتاب القدامى ، وبوسعنا تتبع هذه الفكرة حتى بداية القرن الرابع

(٢) Musicorum et cantorum, magna exdistantia isti discunt, illi, Sciunt
que componit musica Non qui canit quod non sapit diffinit bestia Bestia non
cantor qui non canit arte sed usu Non verum facit ars cantorem sed do-
cumentum.

عشر . وفي هذا العهد يصادفنا أول بانك موسيقى ومورخ يتخذ موقف الصغرية
من موسيقى الصراوات عندما حدثنا بوهانز دي جروشيسيو (١٢٠٠) عن
الكتاب القوي زعموا على ما جعل الموسيقى مستعبدة هو قوام الملائكة بمعاصمتها .
وبرفقة المؤرخ التشكك قنالا : « ومع هذا فإن الكلام عن الغنى للملائكة يخرج عن
التخصص البانك الموسيقى ، اللهم إلا إذا كان من رجال اللاهوت أو اللاهوتاء .
وبذلك يمثل جروشيو أول كاتب لا يتكلم على موسيقى الكنيسة وحدها ، كما
يتضح بجلالة وجود علاقة ما بين التجاهل الصاخر وما تصادفه أول مرة في تاريخ
الكتابة الموسيقية من وصف لموسيقى الحضارة والموسيقى الدارجة . ويبدو من
البانك المتعاطف الذي تناول به جروشيو هذه الموضوعات أنها قد سقطت عسرا
جسيدا .

فإنه لا يمكن أن يكون الفن الجريجورياني
قد نشأ في القسطنطينية بل نشأ في
القسطنطينية ثم انتشر في القسطنطينية
فإنه لا يمكن أن يكون الفن الجريجورياني
قد نشأ في القسطنطينية بل نشأ في
القسطنطينية ثم انتشر في القسطنطينية

فإنه لا يمكن أن يكون الفن الجريجورياني
قد نشأ في القسطنطينية بل نشأ في
القسطنطينية ثم انتشر في القسطنطينية
فإنه لا يمكن أن يكون الفن الجريجورياني
قد نشأ في القسطنطينية بل نشأ في
القسطنطينية ثم انتشر في القسطنطينية

فإنه لا يمكن أن يكون الفن الجريجورياني
قد نشأ في القسطنطينية بل نشأ في
القسطنطينية ثم انتشر في القسطنطينية

الفصل السادس

ازدياد انتشار الفن الجريجورياني

بزوغ الدراما من الطقوس

أولع الناس على الدوام بالغناء ، وسمحت لهم الكنيسة باستعارة موسيقاها لغايات غير مرتبطة بالعبادة الدينية . كان أبناء العصر الوسيط يغنون المزامير و « الكانتيكالات » في الكنيسة ، ويضخفون اليها أغنيات من تأليفهم . وعندما يغادرون الطقوس يحفظون في ذاكرتهم الحانا يحولونها الى أغاني للحب . . . وسمحت لهم الكنيسة بغناء أغاني غير دينية ملحنة على غرار الأغاني التي قصت بها الاشادة بالحب الالهى ، وسمحت بالغناء في خضم المعارك الحربية ، لأنها كانت تعرف ان أبناءها سيعودون الى كنيستهم بعد المعركة ، عندما تهدأ سورة القتال والى قديسيهم والعذراء . وستكفر عن نفسها ذات الشفاه التي ترنمت بأغاني الحب والسخرية والهزل والدم وهي تنشد معلنة خضوعها للكنيسة الأم معلمته الأولى . وأظهرت الكنيسة ميلا للتجاوز عن هذه المسائل . إذ كانت الواقعية الصريحة للعصور الوسطى تتخفى وراء مثالية تغفر للانسان ضعفه حتى تستطيع هدايته الى واجبه نحو ربه .

الدراما كامنة في كل دين . وقد اتخذت الفرائض الدينية مختارة ، ومن تلقاء نفسها ، المظهر الدرامى المسرحى ، وان كانت الايماءات والكلمات وحدها لا تكفى لنقل الافكار المتولدة ، ومن هنا جاء دور الموسيقى والرقص في اكمال لغة التعبير . وهكذا تعد الطقوس الكاثوليكية ، وتفاعلاتها الدرامية مسئولة عن ظهور المسرح الوسيط في كل من صورتيه الدرامية ، الجادة والكوميديا . وكان قد حدث اتجاه تطورى مماثل في العصور الكلاسيكية عندما بزغت الدراما اليونانية من أعماق شعائر ديونيزوس . وربما اعتقد المرء ان الفن المسرحى في العصور الوسطى قد صادف بالفعل في المبدعات الهائلة للتراجيديا اليونانية والكوميديا اللاتينية المكتملة عند الرومان دعامة راسخة يرتكن اليها . نعم لم يغب المؤلفون الكلاسيكيون ، واستمرت قراءتهم ، بل ومحاسناتهم ، فتمتع كل من « تيرنس » وبلاوتوس بوجه خاص ، بشعبية كبرى . ولكنهم كانوا معروفين في المدارس ليس الا وعلى الأخص في أورليان وفلورى - سور - لوار بفرنسا . ولقد نشر

جوستاف كوهين مجلدين رائعين من الكوميديات اللاتينية التي كتبت بفرنسا في القرن الثامن عشر .

كانت نقطة بداية المسرح في العصر الوسيط محاولة تعريف الأميين بحقيقة الأحداث الأساسية المرتبطة بالديانة المسيحية . ويمثل الرعاة الذين كانوا يقدون الى روما في اعياد الميلاد تجاوب العوام مع محاولات الكنيسة ، فكانوا يعزفون بمزاميرهم أمام صورة العذراء ، أو كالفلاحيين الالمان أو البوهيميون - الذين اعتادوا حتى في القرن التاسع عشر الطواف في قراهم متنكرين في زي ملوك المجوس . نعم لقد اعتمد مسرح القرون الوسطى في بدايته على مثل هذه العادات الساذجة ، لا على محاكاة أوربيد وتيرنس . علينا الا ننسى أيضا المجموعات الكبيرة للتمثيلات الدينية والعبر الاخلاقية التي مثلت الفن المسرحي ، ربما حتى عهد شكسبير . كما بقي المسرح الرئيسي في فرنسا (هوتيل دي بورجونى) حتى وقت متأخر (القرن السابع عشر) منتصيا الى أخوة ممثلى مشاهد حياة السيد المسيح في العصر البسيط .

كان الفن الدرامى في مهده فنا دينيا ، وخرج المسرح من الكنيسة . وكان الممثلون في البداية خدام الطقوس ، والتمثيلات التي يعرضونها مشاهد مأخوذة عن الدراما الدينية (المأساة الالهية) . ومن هنا استمد الممثلون الاتقياء الذين ظهروا في بداية الفن الدرامى المسيحى ثروتهم الانفعالية من ايمانهم ، وتقدمت الدراما الطقوسية في الغرب . وثمة دلائل على وجودها ، من «مون سان ميشيل» في شمالي فرنسا الى بارى بجنوبى ايطاليا ، ومن «سيلوس» باسبانيا الى فيينا في النمسا ، ومن براج في بوهيميا الى يورك بانجلترا . كان هناك محوران للطقوس دارت الدراما الدينية حولهما : البعث وقصة الخليقة . وما علينا الا البحث في نصوص الكتاب المقدس ذات الطابع الحوارى ، والتي كانت تغنى في احتفالات هذين الحدثين ، حتى نستطيع الاهتداء الى اصل الدراما المسيحية . كان الكاهن يضمن الشعائر الطقوسية التي بدت في نظر جموع المصلين قصيرة مجردة للغاية ، مواقف انجيلية ، فيها مشاهد تعتمد على الحوار ، ويحتفل بها في اليومين الآتين : عيد الميلاد والفصح ، كانت الدراما قصيرة في جوهرها : خلاصة مبسطة للكتاب المقدس ، تعرض بطريقة وقورة جادة . وسرعان ما طالب الاجتهاد الشخصى بمكان اكبر في الدرامات الطقوسية . وتحرر الممثلون في تناول الكتب المقدسة ، واحتفظوا باللاتينية للتراثيل والتجاوبات والمواظ ، وقدموا المحاورات باللغة الدارجة . وتثير بعض التمثيلات الانتباه لأن ترجيعاتها في اللغة الفرنسية القديمة ، وتمتد أحيانا وتتحول الى أحاديث قصيرة . وحدث خلط مماثل بين اللغتين الجرمانية واللاتينية في التمثيلات الجرمانية التي ترجع الى نفس العهد ،

ومهدت هذه الترجيعات والمحاورات القصيرة الطريق لتأليف تمثيلات كاملة بالدارجة ، لدينا منها عينات فرنسية من عهد باكر جدا . وقام بأداء هذه التمثيلات أمام المذبح رهبان وشماسون . وبعدم تقديم هذه التمثيلات بالعامية انتقل عرضها من المذبح الى بوابة الكنيسة ، واستعاض عن رجال الكنيسة بالعوام الذين ما لبثوا ان الفوا جماعات متآخية من الممثلين .

لما كانت الدراما الطقوسية بمثابة شعائر في صورة مكبرة ، لذا اعتمدت اعتمادا كاملا على الموسيقى ، واعتمد عليها الجانب الأكبر منها . وفي حالات استعارة اللحن الطقوسى ، كان يستعمل بطبيعة الحال نفس اللحن المتبع في الأناشيد الطقوسية . أما فيما بعد ، فعندما كان مؤلف الدراما يكتب محاورة لمناسبة خاصة ، فانه كان يؤلف عادة الالحن التي تغنى فيها النصوص الجديدة . ولاغربة اذا اتبعت هذه الالحن لفترة ما الاسلوب العام والروح العامة للموسيقى الجريجورانية ، ولذا فانها كانت تغنى بطريقة الطقوس . على أننا عندما ندرس موسيقى مثل هذه الدرامات الطقوسية في صورتها التي حفظت فيها سيتين لنا اغلب الظن ، انه مع الاعتراف باتباع الالحن الشبيهة بالأغاني للتقاليد الجريجورانية ، الا أنها قد كشفت عن خاصة انسانية للغاية ، وتركيز في التعبير ، مما يثبت بعد الفن الجريجورى عن أن يكون وسيلة فاقدة الشخصية لاجراء الطقوس .

ويتبين الطابع الموسيقى الصنف لتمثيلات الطقوس من احتواء العديد من المخطوطات على الموسيقى مدونة . وقد نشر ادموند دى كوسماكر مجموعة قيمة من الموسيقى المأخوذة من مثل هذه التمثيلات . ويظهر من بعض المنمنمات الموجودة في المخطوطات أنهم قد استخدموا أوركسترا بمعنى الكلمة . فالى جانب الارغن ، الذى كانت له الصدارة ، استعملت أنواع من آلات النفخ والوترات و « بطارية » كاملة من آلات الايقاع ، وسنرى كيف استعملت حتى المدافع فيما بعد لتضخيم تأثير مشاهد الروايات الدينية المعروفة (تمثيلات الاسرار) .

وتقننا أية دراسة مستفيضة للدراما الطقوسية . والشبيهة بالطقوسية وتمثيلات الاسرار ، بزيف ما يقال عن وجود حدود قاطعة تفصل بين النوعين كما ذكر بعض المؤرخين ، أن مثل هذه النتائج ماكانت لتستخلص لو أن الباحثين لم يغفلوا فحص الجوانب الموسيقية لهذه المبدعات الدرامية ، وحتى في حالة عدم تيسر الموسيقى في مدونات للأناشيد البسيطة Plain Songs يسهل قراءتها فان كلمات الشخصيات الدرامية تستدعى موسيقى خاصة في كل موضع هام ، وتسببت الأغاني التي حشرت وفقا للمشينة في تصعيب قراءة التمثيلات الى حد ما ، ولكننا اذا استطعنا التفكير بعقلية ابناء العصر الوسيط ، وحاولنا الاستماع الى

الموسيقى وحوادث الرواية تجري ، فأننا نكسب انطبعا قريبا لما تحدثه تمثيلات
آلام المسيح أو قصص الكتاب المقدس مزودة بالموسيقى .

من المستطاع اكتشاف أول مظاهر للحوار الدرامي في طقوس الكنيسة في
القرن التاسع ، عندما ازدهرت « الميكوسنة » و « التروية » ، والتروية - كما
سبق ان لاحظنا - جمل وعبارات دارجة تحشر ضمن الأجزاء المغناة في القداس ،
مما أدى الى تضخمه ومن الترويات المعروفة على نطاق واسع ولاقت استحسانا
كبيرا ، تروية « تريتيلو » لاستهلالات (انترويت) قداس عيد الميلاد « من هو هذا
الطفل الذي تكرمونه بأناشيدكم العديدة ؟ »

Qui est iste quer quem tam magnis prae dignum vociferatis
كانت هذه التروية التي ظهرت حوالي سنة ٩٠٠ تغنى بوساطة مغنين مختلفين
يتناوبون عرض القصة . ومن هنا فانه يمكن تتبع أقدم آثار لصيغ الطقوس بالصيغة
الدرامية ، التي ساعدت على ظهور الأنواع المختلفة من تمثيلات الأسرار .
واعتمدت الأجزاء المحشورة فيما بعد على اللغة الدارجة دون مساس بالنص
الطقوسي الذي يغنى باللاتينية . يبدو ان هذه التضمينات قد لاقت شعبية كبيرة ،
وهو ما يعزى بلا شك الى قيامها بنقل معاني الاحتفالات الى البسطاء الذين
يجهلون اللاتينية . وكانت ترجيعات هذه « الترويات » في صورة المحاورة
ويصعد مساعد الدياكون الحاراب حيث يقرأ أو يغنى نصا من أعمال
الرسول وفي مواجهته قسيسان أو ثلاثة بالزى التقليدي يستجيبون لغناء الترويات
وغيرها اللاتينية أصلا بالدارجة . وفيما بعد تحولت نصوص التروية وأعمال
الرسول شعرا مقفى . وشاع تغلغل الايقاع في أشكال الطقوس ، وانتشر
حتى ظهورها يدعى بالشعائر المقفاة . ودعت رغبة كل كنيسة في التعبير عن ولائها
لقديسها الذي يرفعها بتذكارات مناسبة ، الى ظهور عدد كبير من الطقوس المؤلفة
خصيصا ، وتدعى بال- *historiae* ، وتروى حياة القديس ، ومن السهل ان
ندرك كيف أدى هذا الشكل من الشعر الموسيقي الدرامي الى ظهور أنواع ملحمية
درامية أكبر ، وسوف نعود الى الكلام عن هذه ال- *historiae* عندما نتحدث
عن أصل الاوراتوريو . وساعد حب الاستمتاع بالشعر ، الماثور عن أواخر القرون
الوسطى ، على استمرار شعبية الطقوس المقفاة التي تداعت بعد التدهور العام
للتراث في القرن الخامس عشر ، كما أدت الاصلاحات التالية الداعية الى الإيجاز
الى استبعاد الكثير منها .

لم يقتصر الجو الدرامي على المحاورات ، فلقد أعدت مشاهد فعلية لتزويد
الوقوف بخلفية مسرحية حقة . وساعدت الأحداث التي صاحبت مولد المسيح
من رعاة يتعبدون وملوك المجوس يقدون بالهدايا وهيرود الأمر بمذابح الاطفال

على تزويد حفلات أعياد الميلاد بالموضوعات المناسبة . كما ساعدت المشاهد
المصاحبة للقيامة على تزويد الاحتفالات الهامة الأخرى لعيد الفصح . ونبئت
المؤلفات الضخمة لموسيقى الآلات من مثل هذه المحاورات البسيطة التي كانت
تغنى في أعياد الفصح .

يتقدم في الفجر راهب يمثل ملاكا ، ممسكا بالسعف في يديه ، ويجلس بجوار
غطاء مفروش على الأرض ، يمثل الكفن ، ثم يدخل ثلاثة رهبان يمثلون المدعيات
الثلاث ، وكن يبحثن عن شخص ما ، ويدور بينهن وبين الراهب الأول الحوار
الآتى :

الملاك : عمن تبحثن في هذا الرمس .

الريمات : اننا نبحث عن يسوع الناصر الذي صلب .

الملاك - رافعا الغطاء : انه ليس هنا . لقد قام كما قال ، فاذهبن وأعلن
قيامته .

الريمات : (ينشدن متجهات الى الكورس) : لقد قام السيد .

تحتفظ كنائس عديدة وسط صحنها أو في المدخل المؤدى الى مكان الكورس
بقبو يحتوى رفات القديس الذي شيدت الكنيسة لتكريس ذكراه ، واستعمل هذا
المكان في عرض دراما الفصح .

وينحدر قداس عيد الميلاد من أصل متواضع مماثل ويرجع الى عهد باكر
مشهد المعلق الذي مازال يمثل هذه القصة حتى في أيامنا هذه . فبعد ان
يتلقى مرتلو الصلوات الذين يقومون بدور الرعاة ، البلاغ من الملائكة ، يصلون
الى المعلق ، ويقابلهم اثنان من الكهنة من أصحاب المرتبة العليا مرتدين أيضا
نفس الملابس ، ويمثلان القابلتين ، ويسألان الزائرين : « عمن تبحثون في هذا
المعلق ؟ » وبعد ان يجيب الرعاة ترتفع الستار ، ويرى جمهور المصلين الطفل .
ولا يخفى أن هذه التروية منقولة بتصرف عن تروية الفصح .

كانت الدراما الطقوسية بعيدة تماما عن صورة استعراض بسيط للشخصيات
فهى تعرض كل عناصر الفن المسرحى ، التي تربط بينها وبين كل عناصر الفن
المسرحى ، ومن تعابير الوجه والايماءات والنبرات ، يتبين أنهم كانوا يحاولون
تصوير الحالات الشعورية للشخصيات التي يفترض تمثيلهم لها . ويستطاع
التأكد من ذلك من المنمنمات وغيرها من التصاوير في تمثيلات الأسرار والطقوس ،
التي تعرض اشارات وتعابير للوجه ابتداء من الحزن والنواح الى الضحك البذيء
واذا اعتمدنا في حكمنا على مقومات هذه النصوص القديمة ، سنرى كيف تركزت

العناية على الخصائص الغنائية للممثلين . وهذا امر لن يدهشنا اذا أدركنا أن الدراما الطقوسية كانت دراما موسيقية بالفعل . وتضمنت المخطوطات المختلفة المطالبة صراحة بوجوب تمتع مرثلي أعمال الرسل بصوت ناعم - وكان يقوم عادة بدور يسوع ، أما الكاهن الذي يمثل يهوذا فيتحدث أن يكون صاحب صوت أجش منفر . ويراعى اتصاف أصوات الملائكة بالعذوبة . ويجب أن تعبر أصوات النساء عن « الوداعة » .

واقتربت بعض المشاهد في طابعها الليريكي الدرامي من الروح الاوبرائية فكان مشهد ذبح الاطفال « الابرياء » يصور بطريقة درامية نابضة عندما يذبح الجنود بكل وحشية الاطفال (ويمثل صبية الكورس أدوارهم) دون اكتراث بتوسلات الامهات . وينبطح الاطفال على الأرض ، وهم يغنون انتيفونات مع الملائكة اللاتي كن يقفن على منصة عالية . وتظهر راشيل مستندة الى ذراعي امرأتين تحاولان تطيب خاطرهما . وعندما ترى الاطفال مذبحين تنوح معبرة عن فجيعتها في مشهد ليريكي طويل ، تشترك فيه من حين لآخر رفيقاتها ، ثم تخر صريعة على الأرض ، عندما تعجز عن حمل أحزانها .

وارتبطت آريا « المراثية لمريم المجدلية » من القرن الخامس - بشخصية من أهم الشخصيات الدرامية في روايات عيد الفصح ، هيأت الفرصة لظهور صورة موسيقية عميقة التأثير . والمظهر الأساسي لهذه الشخصية هو التوبة ، ومن هنا جاء وصفها « بالمجدلية » . وتتناول الصور الفنية المثلة لها توبتها ولقاءها بيسوع بعد قيامته . ويعرف الكثيرون شخصيتها من لوحات فرا انجيليكي وتيسيانو وكوريجو ، ولكن المعروف قليل عن مكانتها الهامة في تاريخ الدراما والموسيقى . ومن الواجب اعتبار « مراثي » مريم المجدلية جوهر الدراما الموسيقية ، وما يعرف عن هذه الاشكال الاولى من « المراثي » قليل ، ولكنها تعددت ابتداء من « ويو » (١٠٢٤ - ١٠٥٠) ، ويعتنى بتلحينها أعظم عناية لاحداث تأثير درامي قوى . ونشر كوسماكر « مراثية » لمريم المجدلية ترجع الى القرن الثالث عشر ، تحتوى على موسيقى ذات قيمة درامية عالية ، كما أنها تضمنت ارشادات مسرحية دقيقة .

ودعت الزيادة التدريجية للشخصيات الدرامية الى اشراك ممثلين من الأفراد العاديين . فكثيرا ما تعذر نهوض رجال الدين بكل الادوار . ولما ازداد السماح باشتراك غير الاكليروس في العروض ، قلت القيود المفروضة على وجوب استعمال اللاتينية ، وخلق اشتراك العوام جوا بعيدا عن الدين ، دعا الرسميين الى توجيه اللوم اليها ، بل والى تحريم مجمع فورمس بالمانيا اشتراك

العوام ، وأمره بمراعاة الاحتشام والوقار عند عرض روايات القيامة قبل السماح للجمهور بدخول الكنيسة . وترتب عن ذلك ان أصبحت هذه العروض أشبه بالتجارب المسرحية التي لا يحضرها من المستمعين غير أهل المسرح . ولم تراع هذه القاعدة الا محليا ، فلم تفلح القرون الطويلة التي انقضت في تعليم المسيحية لشعوب الغرب في القضاء على الاستمتاع الدنيوي بالحياة ، الذي درج عليه سكان الريف والحضر . وبمجرد السماح لعامة الشعب بالمشاركة الفعالة في روايات الطقوس شاع المرح والمظاهر الدنيوية في الرحاب المقدسة للكنيسة . تدفعنا الواقعية التي ظهرت في فهم حقائق العقيدة المسيحية والمعنى وراء قلة الخشوع والنزوات التي بدت من حين لآخر في تناول أقدس الموضوعات ، تدفعنا الى الاحساس بالازدواج القائم في نفوس أبناء العصور الوسطى ، وهو مصدر وصف المؤرخين الاتقياء لهذا العصر الدينامي « العصور المظلمة » .

وعهد بتنظيم التمثيليات الكنائسية لجموع الاكليروس الرياسى ، وان كنا نستطيع ان نتبين من تعدد التوجيهات البابوية والتحريمات القاسية مدى ازدياد شدة التأثير الدنيوي الذي أدى الى تجاهل مكانة رجال الدين في كثير من الاحيان ، وجنوح صبية الكورس والرتب الكنائسية الصغيرة الى المساخر ، فكانوا يلعبون الورق « والظهر » حتى في محراب الكنيسة . كان الممثلون يخفون من كل مراتب القسس ، ويشتركون مع نفر من العوام من كل صنف . كان القسس والشمامسة ومساعدوهم والتربى (حفار القبور) وصبية الكورس يشاركون جميعا ، ويعتبرون هذه المشاركة امتيازاً كبيراً لهم . وتسند الادوار النسائية الى القسس فكانوا يرتدون أردية مماثلة لأردية النساء . ويعهد بأدوار الملائكة الى صبية الكورس . والطلبة هم أكثر الممثلين مرحا وخلو بال . ولا بد أن يكونوا قد عشقوا التمثيل فمازالت التمثيليات المدرسية باقية ، لم تخف حتى يومنا هذا . ومع الاعتراف باخلاص الممثلين ، وايمانهم بقداصة أدوارهم الدينية ، الا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن الاتصاف بالصفات الخلقية للشخصيات التي يقومون بتمثيلها ، وقدم راهب يدعى جيبير Guibert وصفا مفزعا للفوضى والمخازي التي كانت تصحب الروايات الوقورة .

ويشترك في مشاهدة هذه العروض بحماس ، الرجال والنساء والطلاب والرهبان والحرافيش والنبلاء والقرويون وأهل الحضر . وهناك دافعا وراء اهتمامهم بهذه الدرامات . فهم يشاهدون في المشاهد الدينية طريق الخلاص ، كما زاد من حماسهم للمشاركة في التمثيلية الاعتقاد بنوالهم الرضوان المنبعث من الطقوس في صورتها الدرامية ، ومن هنا جاءت رغبتهم في التجاوب بلغتهم الأصلية التي يعبرون بها عن مشاعرهم . وأما أنهم كانوا يتمتعون بقدر كبير

من حب الاستطلاع ، ويشعرون بجانب من المتعة واللهم عند رؤية هذه المشاهد فامر لا يمكن انكاره . وميل الجماهير للمشاهد الواقعية ، ورمزية الحيوانات معروف منذ العصر الكلاسيكي ، ونستطيع تتبعه حتى الدراما الفاجنرية . وفي الروايات الطقوسية للعصور الوسطى ، تمتع « الحمار » بأعظم قدر من الشعبية . ولا مثيل للأغاني التي تشيد بهروب العذراء الى مصر من ناحية حلوة النغم وعمق النبرات التي تغنى بها . وأشهر احتفالات العصور الوسطى عيد « الحمار » أو عيد « المضحكين » كما كان يدعى . ويحرص على اقامته في العديد من المدن ، وبخاصة « صانس » و « بوفيه » وبالرغم من تكرار استنكار الأساقفة والكلية اللاهوتية الشديدة للبأس في جامعة باريس ، ظلت هذه الاحتفالات تحظى بالشعبية لعدة قرون في الكنائس والأديرة والمدارس ، لابد أن تكون مثل هذه الروايات والاحتفالات المستهترة قد ظهرت في حالة الهرج والفوضى التي أعقبت موت شارلمان . ولم ينس الناس ، وكانوا حينئذ حديثي عهد بالمسيحية ذكرى « أعياد اللوبركالة » القديمة والشعائر الشاذة في احتفالات الرومان بأعياد الخصوة وأعياد ختام العام (البساتورنا) نسبة الى الرب « زحل » ، فيما يشبه الكرنفال ، ويقوم السادة بخدمة تابعيهم وتوزيع الهدايا .

كثيرا ما تروى حكاية الفتاة الجميلة التي امتطت حمارا ، ودخلت به الكنيسة ، ويستشهد بها في المصادر الوسيطة والحديثة . وكانت « نثرية » الحمار الشهير والمعروفة بالـ *Orientis Partibus* تغنى بالحناء مختلفة ، أهم المعروف منها لحنى « صانس » و « بوفيه » وثمة طبعة معاصرة للتراثيل القديمة والحديثة : *Hymns Ancient & Modern* (لندن سنة ١٩٠٩) مسخ فيها من أسف اللحن الأصلي كى يناسب الذوق الموسيقى لأولئك الذين اعتادوا التراتيل المعسولة في القرن التاسع عشر . نقل اللحن المسوخ من هذه المجموعة الى مجموعة أمريكية باسم *American Episcopal Hymnal* وتغنى الآن « أغنية الحمار » على كلمات وسلى : المسيح سيدنا قام في هذا اليوم للسماء *Christ the lord is risen* ويمكن مصادفتها في كتاب تراثيل جامعة هارفارد

Harvard University Hymn Book

لم تحل أى قيود دون الاحتفاء « بقداس الحمار » وغير ذلك من القحاحات الجريئة ، وبخاصة في دراما الرعاة . فلم تستطع أى قيود تغيير سلوك أبناء العصر الوسيط ، فكانت نفوسهم البسيطة تنتقل انتقالات سريعة من الضحك الى البكاء ، ويضحكون كالأطفال فاغرين أفواههم ، لأى إثارة واهية ، وكم يزداد سؤر المشاهدين عندما يمثل القسس الوقورون بطريقة بهلوانية ، أنسب لأصحاب

(★) نسبة الى لوبركال ، وهو اله روماني يقابل بان اله الفلاحة عند الاغريق .

اللوثة من ممثلى الكوميديا ديلارتيه . وعندما ينهى هيرود الاعبيه البهلوانية ، ويامر بذبح الاطفال ، كان المتفرجون يكون يدمسوع حقيقية ، على الأمهات المسكينات . ربما زادت مظاهر ازدواج القرون الوسطى من حيرتنا ، اذا تركنا جماهير روايات الطقوس ببساطتها وسذاجتها وسرعة تصديقها ، وانتقلنا لبحث أعمال وفلسفة أولئك الذين واصلوا تأليف « التروب » وشعر الأغاني ، وكان ميدانهم المفضل « المسخ والهجاء » .

الشعر الليريكي والمسخ والهجاء

بعد انشاء الجامعات في القرن الثاني عشر ، اتجه الكثيرون من شباب اللاهوتيين من جميع الأمم الى اتباع الطريق الذى ينتهى بهم الى إحدى هذه الجامعات . ونحن نعرف مقدار ما كان هؤلاء الطلاب والقسس يدرسون ، وإن كنا نعرف أيضا كيف كانوا يحيون في بيوت الكلية بباريس *bursae* حياة مرحة ، وينشدون الأغاني المجنونة ، ويقامرون ويعاقرون الخمر بلا حساب . كان هؤلاء الطلاب ، أثناء انتقالهم من مدينة جامعية لأخرى يمضون وقتا لا بأس به في الشوارع ، والحانات ، فلا عجب اذا أحجم الكثيرون من طلاب الدين عن العودة الى صرامة حياة الترهيب بعد سنوات قليلة من هذه الحياة الدنيوية المتحررة ، أو القيام بوظائف قسس القرية برتابة واجباتها . وكانوا يتجولون في الطرقات العامة ، وكأنهم أفاقون أو متشردون ، ويتكسبون عن طريق الدجل وتسلية القرويين أو غيرهم ممن يجراون على دعوتهم لصاحبهم . وكتب أغاني « الأفاقين » *vagantes* المكتوبة بلاتينية الرهبان والمدونة « بنوتة » النومس من طرائف الآثار الدالة على الشعر الليريكي الأوربي في القرنين الثاني عشر والرابع عشر . وثمة مجموعة رائعة منه ، عثر عليها في دير بنديكت بويرن من أعمال بافريا ، ونشرها شميلر تحت عنوان « كارمينا بورانا » ، حوالى منتصف القرن الثالث عشر ، غير أن أصلها يرجع الى عهد أبعد (*) .

كان هؤلاء الأفاقون من كهنة وطلاب يعرفون في إنجلترا وفرنسا وألمانيا باسم « الجوليارد » *Goliards* . والمصطلح نفسه في حاجة الى بحث لغوى . فلعل أصله الكلمة اللاتينية *gula* بمعنى الشرهة ، أو لعل يرجع الى « جولياس » الشاعر الاسطوري الذى انحدر منه كل من بانقاجرويل وبانورج *Panurge* (تأليف رابليه) ، أو الى « جوليات » (جالوت) المارد الذى اعتبره لاهوتيو

(★) لحن الموسيقى الألماني (المعاصر كارل أورف باقة من هذه الأشعار ، قاد انشادها ، في القاهرة بواسطة الكورس القومى بالعنوان كارمينا بورانا وتعنى أغاني بويرن أى باقاريا . (المراجع)

القرون الوسطى رمزا لاعداء المسيح ، أو للشيطان ذاته . هؤلاء « الاخوة » المزيغون ، قد نظر اليهم على أنهم أخوة الشياطين لأنهم كانوا يعادون كل ما اتصف صدقه واستقامته . كما أن المصطلحات التي عرف بها هؤلاء الأشخاص مثل الاخوة المزيغين falsi frateres و « الجوليارو » والأفاقين vagantes كانت أقرب الى الإيهام ، ولا تدل على شخص بالذات . ولكن بغض النظر عن معنى الاسم ، كان هؤلاء الطلبة المولعون بالجدل والمهرجون ولاعبو الميسر شعراء وموسيقيين ، عندما يغنون للغرام أو للربيع تتميز أشعارهم برقتها ورشاقتها ، ولكنهم عندما ينتقلون الى الكلام عن الخمر والميسر فإنهم يبلغون القمة في البذاءة . لم يقتصر على المصادر الكلاسيكية ، ولم تقتنع حوافزهم الخلاقة بمبتكرهم الأصلية ، ولكنهم اقتحموا المجالات المقدسة للدين ، وحولوا كل معاني الشعر السامية الى كل أنواع المبتذلات ، واستعانوا بفقرات من الكتاب المقدس كنصوص لهم . ولم تقلت من أيديهم أية صورة من صور العبادة أو الشعائر ، من تراتيل أو Litanies بل والقداست ، وان بدا ذلك بعيدا عن التصديق ، ولا بد ان يكون عالم التقى والورع قد تألم عندما استمع الى هذه الألحان ، يغنيها في الأماكن المقدسة منشدون يرتدون أردية الكنيسة . على أن القسس أنفسهم من جهة أخرى قد لجأوا من حين لآخر الى القداست « المسخ » لمحاولة القضاء على بعض الافعال الشريرة . وهذه حقيقة لابد من مراعاتها عند الحكم على طبيعة تندرات القرون الوسطى .

ويرجع الكثير من أغاني الخمریات هذه الى « سكوينسة » مريم الشهيرة في القرن الحادى عشر التى تبدأ :

السلام عليك كلمة عذبة جميلة

سنغنيها بما يناسب المقام

وبذلك نصبح في صحبة المسيح

والعذراء !

verbum bonum et suave
Personemus illud Ave
Per quod christi fit conclave
Virgo mater filia

وثمة نماذج متنوعة متعددة مأخوذة عن المصادر الجرمانية والفرنسية والاطالية تبدأ عادة Vinum bonum et suave « الخمر كلمة عذبة جميلة » . وحدث مسخ مماثل ببعض أغاني أخرى للعذراء مريم فحولت مثلا Ave virgo benedicile « سلام عليك أيتها العذراء المباركة » الى

Alba Ilmpha maledicta

(يخرب بيتك أيها الماء القراح) . .
واستعويض عن كلمة أمين ، التى ينتهى بها الترتيل بكلمة سسترامين (بمعنى الثبن) .

لا بد أن يستخلص من كل ذلك أنه مهما بدا في مقاصد شعراء اللاتينية في القرون الوسطى من غايات دنيوية متعارضة مع الدين ، إلا أنه لم يكن في مقدورهم الابتعاد عن الكنيسة . وتدل الاشارات على تعلم أغلبهم أصول اللاموت حتى في حالة عدم انتسابهم الى رجال الدين ، وأنهم قد قصدوا بأشعارهم أولئك القادرين على فهم المعنى الكامن في باطنها . وبلغ أدب الخمریات الذروة في أشعار المسخ بالقداس والطقوس . وتذكر مخطوطات كثيرة وجود أعمال مثل (شعائر المتفاهين) وقداست السكارى Officium lusorum Missa de patatoribus أو شعائر الاوغاد Officium ribaldorum

... الخ . ويعتقد ليمان أنه بالرغم من انتشار المخطوطات في الكثير من البلدان ، بما في ذلك انجلترا ، فإن أول مسخ بالقداس ظهر في فرنسا ، لتفوق الجامعات الفرنسية في القرنين الثانى عشر والثالث عشر في هذا النوع من الترفيه الأدبى . لم يهمل شأن موسيقى هذه القداست فكانت تتبع النص بكل أمانة ودقة ، مما يدل على أنها كانت تغنى بنفس صورتها في الاحتفالات المعتادة .

ربما قيل أن هذا الاتجاه يدل على البجاجة والسفالة ، غير أنه من الظلم البين اعتبار هؤلاء الشعراء الأفاقين مجرد عبقریات مخبولة مهبولة . ومن الضلال الميل الى الاعتقاد بأن كل مؤلفى « الكارمينا بورانا » كانوا من فساق القسس . فلقد ألف الكثير من الأغاني عامة الناس وضعوها في أسلوب الأفاقين « الفاجان » من قبيل المسخ . وبلغت هذه الأغاني ذروة الشعبية اعتمادا على الطلبة الجوالين ، وشاعت بين الجماهير على أوسع نطاق ، كما أن علينا ألا ننخدع بالمنظرة التى مازالت سائدة - التى نادى بها مؤرخو العصر الرومانتيكى ، الذين كانوا أول من اعتبر القرون الوسطى « عصر المسيحية » - وهى نظرة مستندة الى أعمال وأفعال الشخصيات البارزة في العصر ، لأن أى استقصاء عاجز للمؤلفات العديدة في آداب الاكليروس ستظهر أنه بالرغم من تمتع رجال الكنيسة في الدولة والحكومة بمكانة لم تماثلها غير مكانة الاقطاعيين والحكام الدنيويين ، إلا أن المسيحية لم تسيطر على أوروبا . ففى خلال القرون الوسطى - وفي القرنين ١٢ ، ١٣ ، بوجه خاص - كان هناك عديدون ممن ينظرون للكنيسة شذرا ، بل كثيرا ما اتجه هذا العداء الى الديانة المسيحية ذاتها . ولم يقتصر المتهمون الماديون والملاحدون على صفوف « الاخوة الزائفين » ، فكان من المستطاع مصادفتهم بين ارباب العلم في داخل الجامعات أيضا . كان الكثير من الجولياره

التسكين على حظ كبير من التعليم - إذ كان الاتجاه الذي صاعدوا فيه متعة فائقة يتطلب حقا كبيرا وعملية باللاموت و - الفنون الصرة - وادامهم الأساسي للصخ أقرب إلى الولع بالهزل منه إلى الاستهزاء بالنصوص الأصلية ، وعينها - كان إنباء العصر الوسيط على استعداده للرجوع إلى الليتلات للتسلية ، وبذلك رفها عن انقصهم بقدر كبير على حساب ممثلي الكنيسة ، وإن كانت اسمهم لم تصوب إلى الكنيسة ذاتها - والحق أن روح الولع بالترفيه الفنيوي التي كانت منتشرة على نطاق واسع حتى بين رجال الدين كانت هي نفس الروح التي اتبعثت من الأغاني والأمساخ - واشتهر هذا الميل بتأثير علماء المورمون الذين ادعوا اتباعهم للفيلسوف العربي الاعلى ابن رشد ، وقالوا بتحرر العقل من كل قيود الإيمان ، ورفضوا الاعتراف بجمود العقائد - تمثل اشعار « الجوليارد » روح « العصر الوسيط » ، اصدق تمثيل لحياة الرهبنة التي استغفوا بها سواء بسواء - وتكشف حركة « الجوليارد » عن الاختلاف البعيد في الزواج بين أولئك الذين ازدهرت بهم أروقة الجامعات الوسيطة ، والذين اكتشفوا في حياة القسس مزايا ومنافع اجتذبتهم لثناء حياة التلمذة - إن أغانيهم الدالة على بقطة عقلية وتذوق موقف للطبيعة صالحة للغناء إلى أبعد حد - وهي مشحونة بمظاهر صادقة للخيال ، لن نستطيع مصادقتها في أي أدب آخر من أيامهم .

الأصل الموسيقي للشعر الليريكي في العصور الوسطى

Le faibles d'Arthur de Bretagne et Les Chançons de charlemagne plus sont cheries et meines viles - Que ne soient les evangiles Plus est escoutés li Jugliere — Que ne soit saint Pol et saint Pierre.

استمر الأدب الفرنسي في سيطرته على غرب أوروبا ، فكانت إنجلترا في ظل آل انجو (بلانتجن) من المراكز الرئيسية لأبداع الأدب الفرنسي - ورحبت بلدان (الفلمنك) الفلاندرز والراين بالمستحدثات الفرنسية ، وترجمتها - فكان الحاج الذاهبون إلى إيطاليا يترنمون « بالشانسون دي جيسيت » - كما يتبين من الروايات الفرنسية والإيطالية التي تحدثت عن « الشانسون دي رولان » - كما نظم الشعراء الإيطاليون اشعارهم باللغة البروفنسالية - وتردد حتى دانتى ذاته - وكان يعرف الشعر البروفنسي إلى خير معرفة - في كتابة شعره الملحمي الكبير بلغة التروبادور - واهتمت عدة بلدان بالدراسة الأدبية والتاريخية لهذه

(★) أساطير الملك آرثر من بريناتي وأغاني شرماتي .

مستحبة عند البوقة ، أكثر من الأناجيل .

والأدباني مسوع الكلمة أكثر من سان بول أو سان بيير .

النفائس من الشعر الليريكي ، على أن الباحثين قد ركزوا اهتمامهم حتى وقت قريب على ناحية الشعر بوحدها ، واخفقوا في تصور انصاف الشعر الليريكي بالجمع بين الشعر والموسيقى - مادام قد قصده به الغناء - وتبادل هذين العنصرين التأثير بلا انقطاع - هذه النظرة الناقصة بعيدة عن التوفيق ، لأنها استغرت عن نظرات خاطئة لكل من الموسيقى والشعر في هذه القرون - فمن غير استطاع الفصل بينهما ، لأن اللحن هو المسئول إلى حد كبير عن بناء القصيدة وتركيب مقاطعها - كان الشعراء الليريكيون في العصر الوسيط بالذات موسيقيين يبدعون اللحن والشعر في نفس الوقت ، ويوائمون بين أبياتهم وبين القفلات الموسيقية - وعلى الرغم من ظهور عدة أبحاث ممتازة حول هذا الموضوع ، إلا أن أصل هذا الشعر الرقيق مازال غامضا - ومع هذا فهناك شيء واحد مؤكد ، وهو أنه كان مصحوبا بالموسيقى التي يمكننا أن نلمح فيها استمرار الفن الجريجورياتي وازدهاره بصورة تدعو للدهشة .

انحدر فن التروبادور من الأناشيد الطقوسية ، واحتفظ بالمقامات الكنسية بل وبالحان من أصل ديني - هذه الظاهرة واضحة جليلة في الشعر الديني الذي ازدهر بجنوب غرب فرنسا في القرن الحادي عشر - ولدينا عن هذه الناحية وثائق دقيقة للغاية - فلقد قيل عن أغنية Sainte Fole d'Agen أنها خاضعة « لتوجيه النفقات الأولى » guida primiers tone ، ويعنى بذلك أنها منحدر من النفقات الجريجوريانية الأولى ، أو المقامات الجريجوريانية الأولى ، وسرعان ما استحوذ على هذه الألحان المنستريل المتجولون المتمردون الذين « لا يعرف انسان من أين جاعوا ، وإلى أين هم غادون » ، واستعملوها ، وتنقلت من فرنسا إلى إنجلترا ، ثم ألمانيا وإيطاليا ، وبذلك بذرت البذرة التي نبقت منها الموسيقى الأوروبية .

نظام الاقطاع ، وفنه

خلق الاقطاع نظام الفروسية وطبقاته - وشاعت هذه الظاهرة في سائر أنحاء أوروبا ، وكان لها أهمية بالغة في تاريخ الحضارة ، وللأسباب الاقطاعية اتباع وفرسان وجنود من المشاة ، عندما تملكوا اقطاعا صغيرا من الأرض ، ظهرت مجموعة كبيرة من صغار الملاك ، تألف منهم ، ومن مستأجري الأرض مجتمعا اقطاعيا له روح عسكرية ، اعتاد اصدار الأوامر وتنفيذها ، وتمضية الوقت في ركوب الخيل والصيد - واستحدث هذا المجتمع ، تبعا لحاجاته ، حضارة تمثله ، وتتعارض مع حضارة النظام الكنسي وتعاليمه ، فهي تعنى عناية كبيرة بتربية اليتيم حتى يصبح صالحا للحرب والرحلات ، وتبالغ في تقدير المرأة ، واشباع

المتع المادية ، في الاحتفالات وغيرها من الاجتماعات المترفة البهيجة ، ثمة تشابه معين بين نظام الفروسية والحياة الأرستقراطية الشبيهة بحياة المحاربين عند الأغريق ، وإن كانت أرستقراطية القرون الوسطى قد اتخذت - متعارضة في ذلك مع الوعي اليوناني الحريص على استقلال (المدينة الدولة) طابعاً عالمياً خاصاً ، اعتماداً على القوة الموحدة للمسيحية . ومن المستطاع تبين هذا الوعي بالوحدة المسيحية الأوروبية بكل وضوح في الحروب الصليبية . وفيها ظهرت مجتمعات الفروسية المنتمية إلى بلدان مسيحية بمظهر الأمة الواحدة أثناء وقوفهم في وجه الإسلام ، وعززت الحروب الصليبية نظم الفروسية ، وأعلنت من شأنها ، فبغيرها ما كان في مقدورها أن تستمر .

وكانت وهما الغاية الأساسية للجيش المسلحة ، أي غاية الدفاع عن الوطن ، بعد أن انشغلت الجيوش الفرنسية والألمانية في الأرض المقدسة ، وأنهمك الألمان أيضاً في الجنوب الإيطالي . واتخذ الفارس المدرع وحصانه مظهراً رومانتيكياً بتأثير جو الكفاح الطويل الشبيه بالديني ، حتى أصبح رمزاً للنبل والسمو المسيحيين . وشعر الغزل والملاحم الشامخة من أبداع هؤلاء الفرسان شاكي السلاح . وهكذا كان التنظيم الخارجي للمجتمع هو الذي ساعد على ظهور حضارة ذات طابع أصيل .

كان أول ما ظهر في هذا المجتمع الذي لا يعترف بحدود الاوطان صورة جديدة في البطولة الحرة ، والدمائة وآداب اللياقة ، التي لا يختلف الأعداء عن الأصدقاء في وجوب مراعاة قواعدها . فكان الحرص على الأصول واجباً مقدساً يتحتم على كل فارس مراعاته ، وبذلك اتخذت أعمالهم البطولية عالماً خاصاً بها منفصلاً عن الحاجات العسكرية المباشرة للوطن ، وأصبحت الفضائل الجديدة في الدولة العسكرية تتألف من الشرف والأمانة والكرامة ونبل السلوك . وظهر أيضاً اتجاه جديد في علاقة الفارس بالمرأة ، بعد أن نظر إليها نظرة مثالية ، تركّز من جرائها شعر الفروسية عليها ، وبزغ من خلال الحروب المقدسة ، والاحتفالات ، والرحلات ، ومقاومة الإسلام ووحدة الفكر المسيحي ، فن جديد ، فيه تراجعت مطالب الواقع الرصين إلى الوراء . وجاء الجمع بين الجوانب الخيالية المستوردة من الشرق والمثل الدينية الغربية التي لا حدود لها مناسبة على خير وجه للفن الصاعد الذي ظهرت أول بوادره في فرنسا .

واهدت تجارب مجتمع الفروسية إلى أول تعبير مباشر عنها في الليريكية ، وبلغ طابع هذه التعبيرية شأواً ، دفع حتى الشعر الملحمي إلى الاعتماد على أسس ليريكية ، وينقلنا شعر « التروبادور » و « التروفير » من عالم السيف

إلى عالم الحب والرقّة ، وترتب على ذلك حدوث تغير في أخلاقيات الشعب ، وعاداته . وعرف الأدب الجديد الناس بنوع معين من الرقة واحترام الفضائل ، فلم يعد الفارس المدرع يلجأ إلى القوة للاستيلاء على محبوبته ، ولكنه أصبح يقف تحت نافذتها مترنماً بأغاني الحب .

إن انتصار اللطف والجمال ، كان أعظم ما تحقق فيما يوصف بالعصور المظلمة ، والحق أن العصر بأسره يستحق اسم الـ «رينيسانس» عصر النهضة . فإلى جانب ما حدث من تغير في لون الرومانس ، فإننا نلاحظ عودة الآداب الكلاسيكية للحياة ، ففي أواخر القرن الثاني عشر ، كان من المستطاع فهمها والاستمتاع الكامل بها على نحو مماثل لما حدث في القرون التالية لهذا العهد التي أصبحت تحمل هذا اللقب الفخور . ومن ملامح « النهضة » الأخرى إعادة اكتشاف متع الحياة والمباهج التي اشتهاها القدامى ، إن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن العواطف الانسانية كانت سجيئة في الظلمات قبل ظهور أغاني الحب التي يترنم بها الفرسان . إذ كانت أغاني الحب تتردد بكافة أنواعها ودرجاتها ابتداءً من كلمات الغرام المقترن بالحياء والغزليات المتلثمة حتى الأغاني الحارة الملهبة الدالة على الشوق واللهفة . وظهرت ملاحم البطولة والعشق إلى جانب « حياة » القديسين . وناقس الفارس القادر على كتابة الشعر وغناء الموسيقى أهل العلم والصلاح من رجال الكنيسة . وساد الحب في أسمى صورده العصر برمته ، وفرض قواعده على الفن والحياة اليومية في النظام الإقطاعي الصاعد .

وتكيفت قوة الفن الليريكي الجديد ، وضعفه بالحركة التي انبعث منها . أما قوته فترجع إلى الينابيع التي نهل منها . إذ كانت دعامة الحياة الاجتماعية للنبل حضارة متجانسة واسعة الانتشار . وتسببت في ضعفه القيود التي أمثلتها على جوهره العميق تقاليد هذا المجتمع ، التي فرضت على كل تجربة وفكرة أنماطاً وقوالب عامة ، فكانت الأدوات الفنية لهذا الفن رموزاً وأنماطاً وتشخيصات ، ولو أنها اهدت عند عرض هذه الأشكال النمطية إلى قدرة تشكيلية حقة ، فالأزمات الانفعالية الكبرى للإنسان لم تلق التعبير عنها في فن هذا العصر إلا لمأماً . فلم تكن تجربة الحب ذاتها تجربة عاطفة قائمة على التعاطف ، لأن موضوعه لم يكن قد أصبح بعد مسألة شخصية . وعندما رفع شعراء الفروسية في فرنسا وألمانيا من مكانة الحب ، فإنهم قد أشادوا بالفضائل المتفق عليها للجمال والظرف والوفاء والاخلاص والعفة في المرأة المحبوبة ، واختلاف أي امرأة عن أخرى في الكمال ، مسألة اختلاف في الدرجة لا في طبيعتها . فكانت هناك محاولات مستمرة لقياس الأعلى العام ، بعد أن نظر إلى الكمال كمسألة كم .

احتوت نظرة التروبادور الى الحب في الأصل على عالمين للمشاعر : احدهما حس ملتهب ينظر الى المرأة كغاية لرغبة متقدة يلزم أشباعها . والعالم الآخر هو الحب الاخلاقي العفيف ، وفيه نظر الى المرأة كمثال يتعذر بلوغه ، والنظرتان موجودتان عند أوائل التروبادور ، وإن كان الاتجاه الشيعي المنبعث من أغاني « الجوليارد » وغيرهم من الشعراء الهائمين على وجوههم قد حل محله بتأثير الدين شعور بالحب كقوة اخلاقية . وتتحدث رسائل القديس بونيفيس - الذي سعى بكل حماس لتطهير المسيحية - عن الكاريتاس (*) (المحبة) caritas كنوع من الحب الذي يتسامى عن النواحي الجسدية ، ويرضى الله ، ويلتمس فيه بركاته للمحافظة عليه . وتعرضت الفكرة الأصلية بعد بدايتها الدينية الى تغيرات مختلفة . فمن ناحية تحولت اشعار الفروسية الى اشعار مستترة لمديح العذراء . ومن ناحية أخرى ، تحول اشتهاؤ الحب الى حافز للاعتزاز بالشرف بدا في حالة الشاعر شرف خدمة سيدة عظيمة فاضلة ، وفي حالة السيدة شرف ثناء فارس كبير عليها .

ووصف الشعراء البروفنساليون فن ايجاد الأغاني بأنه فن « مرح » ، gay saber أو gaya ciencia ، وإن كان الفن العميق العظيم الحق ليس بالفن المرح . وعلينا الاعتراف بما هناك من اختلاف بين النظرة الى الحياة والايمان بالفن عند الفروسية في أنحاء أوروبا ، والنظرة العلوية للحياة التي ننسبها لها تمشياً مع النظرة التاريخية الرومانتيكية للقرن التاسع عشر . وكما لاحظنا من قبل : كان تعبير « التروبادور » و « التروفير » و « المنيزنجر » عن الحب أمراً نادراً . ومع ان شعراء الفروسية في فرنسا وألمانيا قد رفعوا من شأن الحب ، وجعلوه فوق كل عاطفة أخرى ، إلا أن أعظم سلحة للحب في هذا العصر : تريستان وايزولدة كانت من تأليف رجلين من غير الفرسان الأصل « التروفير » « توما » و « المنيزنجر » جوتفريد من ستراسبورج . وعلينا الان ننسى عدم قدرة تريستان وايزولدة ، التعبير عن مشاعر الحب الدنيوى ، إلا بعد ان تناولا جرعة الحب ، التي أثارتها الى حد خلعهما العذار الذي عرف عن الارستقراطية . وإذا نظرنا من هذه الزاوية فسيتسنى لنا فهم لماذا اختفى الفن الفروسى والحضارة الفروسية بعد أن زودا الشعر والموسيقى بحافز ساعدهما على التقدم ، وتخلياً عن عالمهما لحضارة الطبقة المتوسطة الصاعدة ، فلم تنسجم اشعارهما والحنان الرقيقة مع الأيدى الخشنة الفظة لشعراء « البورجوازية » ولكنه استطاع تحقيق غايته . وهى ايقاظ الشعر والفن في الغرب المتحضر وأثمر ذلك بعد أمد طويل ، حتى بعد أن كان أواخر التروبادور قد اختفوا .

(★) Caritas الحب الالهى . والعطف على الانسان وهى واحدة من ثلاث الفضائل اللاهوتية . ومنها كلمة Charite التى تعنى عندنا الاحسان بمعنى العطف على المحروم .

(المراجع)

« التروبادور » و « التروفير »

نشأ فن التروبادور في « البروفانس » بحرارتها وشمسها الساطعة ، حيث كانت كل قلعة أشبه ببلالظ امبراطورى مصغر ، ولما كان أقدم تروبادور معروف هو الكونت السابع لبواتييه (فيما بعد وليم التاسع دوق اكييتين ١٠٧١-١١٢٧) فقد ساعد ذلك على الاعتقاد بانحدار أصل التروبادور من مقاطعة بواتو . ولكن الازدهار الكبير لشعر التروبادور قد حدث في مقاطعة الليموزان المجاورة ، ومن هنا اعتاد القطالونيون تسمية أدب التروبادور كله بالليموزى Lemousi وربما كان الاسم الذى يطلق على الموسيقيين الشعراء : « التروبادور » و « التروفير » مشتقا من الفعل trouver (يهتدى الى) ، وبذلك يكون قد أشار الى أفضل صفات الشاعر : الابتكار والخيال ، ولكن من المحتمل أيضا اشتقاق الاسم من كلمة tropus اللاتينية ، ومن الناحية العملية ، لم يطلق الاسم الا على الافراد المنحدرين من عائلات عريقة ، ممن مارسوا الفن للفن دون انتظار لمثوبة أو جزاء ، ومن ثم هبط حتى أعظمهم الى مرتبة « المنستريل » و « الادبائية » عندما استخدم منه كسبيل للتعيش .

استمر العهد الأعظم للتروبادور من ١١٥٠ - ١٢١٠ وعاش هذا العصر يحلم بالشعر وبريقه حتى جاءت محاكم التفتيش ومحارقتها فافاقت من سباته . ألف شعراء التروبادور اشعارا تميزت باحكام الصنعة الفنية ، والاصابة والحيوية أقل وضوحا فيها ، وتثبت لنا هذه الحقيقة ، ان هذا الفن فن فرنسى أصيل ، عقلانى واع ، ربما تميز أحيانا بشدة دماثته . وكانت معانى الحب في صدارة موضوعاته . وتستحق هذه الظاهرة البحث . فعلى الرغم من وجوب عدم الذهاب بعيدا الى حد القول بانحدار أغاني التروبادور من شكل معين من أشكال الشعر اللاتينى في القرون الوسطى ، إلا أننا نستطيع القول بان أهم الخصائص الجوهرية التى يمكن العثور عليها في فن التروبادور - فكرة الحب وعبادة الحب - قد سبق للشعر اللاتينى الوسيط التمهيد لها بالفعل . فاذا راعينا الاعجاب السائد بالموسيقى الدنيوية و « التروب » و « السكونسه » وباقى الاغاني ، وشيوع ممارسة هذه الانواع ، أمكننا ادراك ان البزوغ الذى بدأ مفاجئا للاغاني في شمال فرنسا وجنوبها ، لم يكن عفويا بغير ارتكان الى ماض طويل من مؤلفات الشانسون باللغتين البروفنسالية والفرنسية .

ولشعر الجوليارد أهمية خاصة . وكان له مكانة مرموقة في البقاع المجاورة لآنجيه التى دعمت صلاتها بمناطق الشمال والجنوب ، في « مين » ونورمانديا وانجلترا وبواتو وأكييتين ، وتأثرت بها . ويتضح هذا من الأشعار الموزونة

الموجودة في مخطوطات القرن العاشر بموسيقاها المدونة « بالنومس » ، وكذلك من الشعر الايقاعي المزدهر الذي أمكن المحافظة على بعض من الحانته . يدانا طابع الشعر بكل جلاء على صلاحيته للغناء بلا استثناء . فمندا الذي لا يتعرف الى روح الشعر الليريكي الحق في أغنية كهذه على سبيل المثال ؟

Jam dulcis venito حالا ستجيبني أيتها الحبيبة الحلوة
Quam sicut meum diligo التي أحبها كقلبي نفسه
Intra in cubiculum meum ستجيبني الى لمخدعي
Ornamentis cunctis ornatum بملاحتك ، متحلية بكل فن

أي الأغنية الجوليارد التالية ، الا تعكس بفحشها وناقشتها روح الشعر الحديث ؟

في الحانة ، قررت أن ألقى منيتي
برشف كأس فيبيذ
يعجل باخماد أنفاسي
لعل رهط الملائكة تنظر الى وجهي
فتقول : أيها الرب ترفق بهذا المدمر
واغفر له

Meum est propositum in taberna mori
Vinum sit appositum moirientis ori
Ut dicantium uenerint angelorum
Chori : Deus sit propitius huic potatori

ربما يهتدى الى القول بانحدار فن التروبادور من مصدرين أساسيين : موسيقى العالم المسيحي ومعتقداته ، كما عبرت عنه « السكوينسة » و « التروبية » والتراتيل والاوراد ، ومن الأغاني الدنيوية التي كان يغنيها الشعراء الهائمون على وجوههم كالجوليارد على سبيل المثال ، وتأثر المصدران نوعا بالشاعر اليوناني « أوفيد » وبمؤثرات مماثلة . ولن نكف عن تكرار القول بأن الشعر الكلاسيكي لم يكن قد مات في هذا العصر الدينامي الذي يساء الحكم عليه . تناظر المصدرين نظريتان الى الحب : الحب كشهوة حسية ، والحب الدال على الشهامة وسمو الخلق . ولم يتحقق التوفيق بين هاتين النظريتين في شعر التروبادور ، ويتمثل الاتجاه الحسي عند وليم التاسع وسير كامون وبرنار . أما

الاتجاه الى التصاميم الخلقى أو الشهامة ، وكان الأغلب ، فيضم أغلبية الشعراء الفرسان ، وبالأخص ماركبرو وجوفر روديل ، وعجز التروبادور عجزا تاما عن الجمع بين هاتين الخاصيتين غير المتجانستين ، وقدر « للميزنجر » تحقيق هذه الوحدة وانما في صورة متواضعة .

وهكذا كان الموضوع الأساسي الذي تغنى به التروبادور هو الحب المذهب وهو شعور بلغ من التجريد حدا يجعله غير مفهوم للعوام أو يكاد ، فلا وجود لشيء أكثر تعالما وتعقيدا من هؤلاء الشعراء الموسيقيين الموهبين الذين مارسوا النوع الذي سموه « بالشعر المستغلق trobar clus » - وهو شكل من الفن يعجز غير المتمرس عن تذوقه ، بيد أن هذا التناول على ما فيه من تعقيد قد اعتمد على مادة احتفظت بنضارة أصلها الشعبي . ويتبين من الخاصة الفنية العليا كيف كانت موضوعات أغاني الحب تدور في الواقع حول شخصيات خرافية تدب في أجسامها الجميلة أرواح متشامخة متعالية ، لم تظهر أي استعداد للتنازل والمن على الشاعر ، وانعكس الإعجاب الكبير بفضائل النساء على هذا الشعر ، وكشف عن اتجاهه الفلسفي « الافلاطوني الجديد » (*) ، وازداد اقترابا من التجريد ، واقترب من روح الدين ، وأدى تاليه النساء الى تأنيث اللاهوتية ، فبدت مريم البتول مصدر كل فضيلة .

جمع مختلف دارسي هذا العصر قدرا كبيرا من الأغاني يناهز الألفين والستمائة أغنية وما يزيد عن المائتين والخمسين لحنا ، لربعمائة من التروبادور ، يمكننا أن نذكر من بينهم جوفر روديل ، وبير فيدال ، ورامبو دي فالكيراس وفولكيه دي مارسليا ، وبرتران دي بورن ، وجوسيلم فيدي . والتف شاعر أغاني المشهور برنار دي فنتادور ، وأهم شاعر للأغنية السياسية برتراند دي بورن حول عاهل المملكة الغريبة : هنري الثاني عشر ، وحول اليانور اكويتان .

توافر لجنوب فرنسا شعر على درجة عالية من الاكتمال ، عندما قام التروفير الاوائل بتأليف الأغاني في شمال اللوار . وجمعت الحروب الصليبية (١١٤٧) بين سمو كل من الشمال والجنوب . وساعد الزوار العديدون من مرتادي قصرى ابنتى اليانور اكويتان على أحداث اللقاءات أخرى بين المقاطعات المختلفة . وتزوج الابنتان ماريا واليس هنري الاول من شامبانيا ، وتبو

(*) وهنا يمكن أن يلاحظ القارئ مصدر نوع من الحب بالافلاطوني وهو بالانجليزي
Platonic Love بمعنى Neoplatonic

(المراجع)

من بلو ، وقاما بدور بارز لتحقيق اللقاء الثقافي بين عالمي النشاط الفني . فكثيرا ما اعتدى الأيرلندية الشارموني الى عمل في قصور الشمال ، كما اتجه اقرانهم الى الجنوب ، ويبدو ان الشعراء الموسيقيين في الشمال - التروفيير ، كانوا اكثر تأثرا بالموثرات الدينية من تروبادوري الجنوب ، وان كان في اختلاف يذكر بين قنهما من وجهة النظر الموسيقية . وربما امكنا ان نقرر بكل اطمئنان ان اللغة وحدها هي التي كانت تفصل بينهما . ان استعمال التروبادور لغة اول ، و Langue d'oc ، اما التروفيير فالفوا باللغة اويل d'oil . وربما تميز شعرهم على شعر التروبادور بالسمو والاجادة . وتضمنه لقدر كبير من الشانسون دي جست قصص الحروب ، وتحتوي المخطوطات العديدة التي حفظت شعر شعراء الشمال الفرنسيين وموسيقاهم على حوالي الاربعة آلاف قصيدة والالف ورسمات لحن . من اهم التروفيير : كوين دي بيتون ويلونيل دي نسل وجاسي بروليه وثيو ملك ناغار ، وجيلبير دي برنغيل وكولان موزيه ، وجوتيه ، دي سواني ، وادم دي لامال ، الذي منتهى عنه بتفصيل اكثر . ولعله ، يعرف ايضا باحبيب آرس ، ولعله الفروة التي بلغها فن التروفيير بريقه وفتوره .

مظاهر اخرى لليريكية الفروسية

سمى العصر الوسيط الاغانى الوصفية بالآغانى التاريخية Chanson d'histoire ، وبين من هذا الاسم الطابع الملحمي لهذه الاغانى . ومع هذا ، وكما لاحظنا من قبل : لليريكية هي اساس فن « التروبادور و « التروفيير ، كله ، ويتجلى هذا فيما حدث بعد ذلك عندما حلت القوافي محل الـ l'assonance (م) البدائي « الشانسون دي جست » . كانت آغانى الافعال (او الشانسون دي جست) هذه (من الكلمة اللاتينية gesta) التي ألفها التروفيير مجموعة من القصائد الغنائية للحمية التي يتراوح عدد أبياتها من ألف بيت الى عشرين ألفا . وتجمع في مجموعات تتركز حول شخصية اساسية كشخصية شارلمان مثلا ، وتروي احداثا تاريخية لها اهمية قومية . ويترنم « المستريل ، الجوالون بهذه الاغانى بمصاحبة هاربة صغيرة او فييل (vièle) ، وانتشرت في المانيا وايطاليا واسبانيا ، بل ووصلت الى اقصى الشمال ، الى ايسلنده حيث عثر على آثار منها . واقدما وأهمها « شانسون دي رولان » ، ويرجع تاريخها الى ما بين ١٠٦٥ او ١٠٦٦ . وأهم مجموعة من « الشانسون دي جست » هي التي كتبت عن شارلمان وعرفت باسم deeds الملك Geste du roi . ومن المجموعات

(*) نوع من القافية الحرة مؤسس على السماع sombre condre, peindre, peintre

(المراجع)

الأخرى ، مجموعة دوق ولیم شورنور La Geste de Guillaume

بينما اتجهت مجموعة كبيرة ثالثة : La Geste de Doon de Mayence الى رواية اخبار أسيرة جانتلون الثاني في الشمال ، المتمردة والمعادية لان شارلمان . لا وجود للكثير من الفن أو السمو في هذه الاغانى ، ولكنها تكشف في استقلالها عن كبرياء أهل الغال ، كما يشتم منها روح الارستقراطية والنضال . وهناك رقابة في ترجيعات هذه الاغانى . ان تستعمل جملة موسيقية واحدة كلحن لأبيات كثيرة حوربما كلها - ويتخللها فواصل موسيقية قصيرة يلتقط فيها الغنى انغامه . ومع انه قد امكن المحافظة على نصوح عند كبر من مجموعات الاغانى المختلفة ، الا ان ما بقى من الموسيقى التي صاحبها لا يزيد عن شذرات لسوء الحظ ، ومع هذا فاننا نعرف بعض أشياء عن طريقة ادائها .

والاستقروفات القصيرة زائدة ، أو صيغة ختامية Laisse ظهر فيها قدر كبير من الروح الفنية ، اكثر من « الشانسون دي جست » نفسها ، واكتسبت شعبية كبيرة فيما بعد في « آغانى النساجين » (شانسون دي توال » ، وتكشف طبيعة الصيغة الختامية Laisse strophique عن وجود شيء مستمد من الجريجوريانية . ان كانت هذه الترجيعات مؤلفة - فيما يحتمل - على غرار التهليلات (الهللويا) أو المدائح القصيرة ، وانكشفت الكلمتان الأخيرتان من المدائح القصيرة : saeculorum amen الى صيغة مؤلفة من الحروف المتحركة الستة الأخيرة للكلمتين Eu ou AE . وفيما بعد حرفت الصيغة التي اعتيد الاعتماد عليها في الدلالة على « تروية » المدائح ، وتحولت الى EVOUAE ، وظهرت مرارا في آغانى نورمانديا أبان العصر الوسيط Enne avoi أو Enne hauvoy

فاذا تركنا جانبا « الشانسون دي جست » فسيبقى أمامنا بحث انواع متعددة اخرى من الاغانى ، لأن شعر الفروسية لم يكن وقفا على الحب ، فكان هناك الـ sirventes (من sirvent أي القيام بخدمة كالجندية مثلا) . وفيها لا يخاطب التروبادور إحدى السيدات ، ولكنه يخاطب اميرا أو حاكما و « السيرافانت » كآغانى اما تتجه الى المدح أو الهجاء . وينتمي الى هذا النوع آغانى المحاربين الصليبيين المتنوعة ، والـ Planh تعني Plainte شكوى أو رثاء لبطل فارق الحياة و « اللاي » (بالانجليزية Lay) وبالالمانية Leich أغنية ليريكية بسيطة كان يغنيها في الأصل عازفو الهاربة البريتون ، وبعد ذلك أصبحت تستخدم كمقدمة وصفية طويلة للآغانى . ومن جهة اخرى كانت اللايخ Leich عند المينزجر - ويرتد أصلها الى اللاي الفرنسية - أقرب الى السكوينسة ، اذا اعتمدنا في حكمنا على الاستعارات الدينية التي تعلا

هذه القصائد الطويلة ، وتتألف ، اللآي ، من سلسلة اجزاء ينقسم كل منها الى عدد كبير من الاستروفات المتفاوتة الطول . واللحن الذي يجمع بين الاجزاء متكامل ، الا في حالة المقاطع الشبيهة بالاستروفات ذات البناء المتماثل ، والمعتمدة على لحن واحد . وادى التطور اللاحق ، للآي ، الى ظهور اغاني مبنية على اشباه الاستروفات ذات اوزان متنوعة ، احدثت تغيرا مماثلا في اللحن ، وسمى القرن الثالث عشر هذه ، اللآي ، بلـ descorts - اى (النشاز) . ومن الاغاني المستحبة عند الفرنج (اغنية الفجر) - الشانسون دى اوب Chanson d'aube او اغنية رقيب البرج الذي ينيه العشق الى اقتراب الفجر خشية حدوث ما لا تصد عقباه . واطلقوا عليها اسم Tagelieder اغنية للنهار وتحتوى المجموعات الالمانية على خوالى المستمعة اغنية من ، اغاني الفجر ، ونصايف في الشعر الفرنسى امثلة اقل . ومن انواع ، الشانسونات ، المستحبة الأخرى الـ Pastourelle او Pastorella كما كانت تسمى في « البروفانس » . ويدور موضوعها حول قصة الفارس المنبوذ الذي اراد اغتصاب راعية . وتميزت « باستورالية » شعراء الفرنسية في الأصل بالبرقة والسمو ، ولكنها بعد ان تأثرت بشعر الطبقة المتوسطة و « المنسحقين » كثيرا ما كانت تنتهى بالكلام عن الاغتصاب وما يعقبه من علة الزوج أو العاشق أو شرزمة من القرويين الحانقين .

نقل الأدبانية Jongleurs الاغاني الى سائر الانحاء ، وكانوا يصحبون اغانيهم بالآلة « الفيل » ، وتحبب الاغاني رقصات أحيانا ، توزع فيها الأدوار بين المشتركين ، وانحدرت من هذه الاغاني روايات الشخصيات ذات الحوار . ويحتمل ان تكون الرقصات الوسيطة قد افترقت الى الرشاقة أو التعبير ، أو الى الاوضاع المدروسة للرقص القديم . ولا يبدو أنها قد اقتربت من أسلوب الرقص الحديث أو اكتمال حرفيته . ولعلها كانت أقرب الى الثقل والرقابة ، وان كان لا يستطاع انكار توثق صلة هذه الرقصات بالشعر الموسيقى . ولم تكن هذه الروابط بأقل أهمية عند الاغريق من ارتباطها بالـ orheis ، وفي خلال العصور الوسطى وعصر النهضة ، كان تنوع الرقص منتشرا بوجه عام ومتأصلا عند كل الطبقات . وغاية الاغاني في الأصل هى مصاحبة الرقص . وتكشف « البالدات » و « الضربات » estampie والرونديو - مع الاكتفاء بقدر قليل من الاغاني ذات الطابع الراقص عن وجود جمل ليقاعية بسيطة يغنيها المغنى ، وتتبعها ترجيعات يغنيها الكورس ويرقص على نغماتها .

وزاد الفنانون الفطنون في العصر التالى من ثراء هذه الاشكال البسيطة ، وتعقدتها . وتستحق « الضربات » estampie أو الـ estampida

اعتمادا خاصا ، بوصفها من أقدم اشكال الموسيقى الآلات . وكلمة estampie في الشكل البروفنسالى من أقدم اشكال موسيقى الآلات . وكلمة estampie أو estampie ، اى يضرب بقدمه أو يطبع ، وهكذا يبين دلالة الاسم نفسه على الرقص . وكان الفرويض قيام الأدبانية يعرف هذه الشانسونات ، على الفيل ، وكان جروشيو أول من ذكرها ، واسماها بتصرف من اختراعه بالـ santepe . اعتمادا على تصلعه في اللاتينية ، وثمة نوع خاص من هذه الشانسونات هو اغاني الحوار ، ويصح تسميتها باغاني المحادثات والطارحات . وابتعدت هذه المحاورات الموسيقية عن الموضوعات القروية أو الغرامية ، وانغمست في الموضوعات الاخلاقية والفلسفية والسياسية ، وتنحصر هذه المحاورات من بعيد من الـ alterna الفرجانية التي أصبحت تسمى الآن بالـ tenson أو jeux partis ، ولابد ان تكون من تأليف جملة شعراء مجتمعين لذا اعتمادنا في حكمنا على الاشارات التي جاءت على لسان بعض المتشاكسين . وتقدم الـ jeu parti عادة حلين متعارضين لموضوع النقاش تاركة لاختيار احدهما لخصم المغنى ، ثم يقوم بعد ذلك بالدفاع عن الراى الآخر ، وكما يفكر جان روى : « من الواضح ان هذا النوع يتبع عصرا لم يعد ينظر نظرة جادة الى المعانى المثالية التي بهرت نهاية القرن الثانى عشر » كما انه ينهى باقترب تدهور الشعر الذى رعته هذه القصود ، الا اننا سوف نرى مدى ما يدين له من المسرح الغنائى الصاعد لهذه المحاورات .

في هذا المقام ، علينا أن نشكر Jeu « روبين وماريون » لاسم ده لامل . لم يكن أحدي أراس من تروفيورات الفروسية كاسلافه السابقين ، ولكنه مشى حتى في هذا العهد الباكر روح الطبقة المتوسطة الصاعدة . وكثيرا ما اتجه الشعر الغنائى عند الطبقة المتوسطة الى السخرية ، وساعد هذا الميل على ظهور المسرح الكوميدي الذى لا يزد عن كونه صورة درامية للشعر الغنائى المعترج بالسخرية . وولفت هذه الحركة قمتها عند آدم (١٢٤٠) (١٢٢٨) . وكان أيضا موسيقيا متعدد الجوانب مثل أغلب شعراء العصر البارزون . فلهذا الف العديد من الشعر الليريكى و « الشانسونات » والـ Jeux وفيها قد النماذج البروفنسالية . وتحول آدم في سنواته الاخيرة الى تأليف مقطوعات رشيقة تعد فاتحة الفن المسرحى « الحديث » المعتمد على الموسيقى ، و « روبين وماريون » هى أقدم التمثيليات الفرنسية الباقية ، المصحوبة بالموسيقى ، والمبنية على موضوع دنيوى . وتتألف من محاورات تتخللها ترجيعات شائعة بالفعل في الاغاني الشعبية . والالان ، وبعضها اغاني شعبية بسيطة - من بينها الشانسون الشعبية القديمة « روبين يحبني » Robin m'aime - تلقائية واسمى

مرتبة من المبدعات اللحنية في الفن الموسيقى المعاصر لها ، مع عدم الاستثناء مؤلفات آدم ذاته الأكثر اعتمادا على العلم . ولا مغالاة في تسمية هذه الآلة الصغيرة - كما يحدث أحيانا - بأول « كوميديا غنائية » ، كما اعتقد بعض النقاد ، ولكن الأفضل ، لغموض معنى كلمة comic opera في الانجليزية ، استخدام كلمة « تمثيلية موسيقية » ، وتضاهي الزينجشيل الجرماني . والمثل الذي ذكرناه ليس فريدا . فما زالت هناك عدة jeux باقية لمن هذا العصر . وبلغت شعبية هذه التمثيليات الموسيقية حدا كبيرا ، ويدل على هذا ما جاء في المراجع التاريخية عن عرض « روبين وماريون » بعد وفاة آدم بمائة سنة .

المنستريل

لا يتحقق غالبا الجمع في صورة كاملة بين القدرتين الخلاقتين في الشعر والموسيقى ، وعلى ذلك فقد احتاج بعض التروبادور والتروفيير ، حتى عندما توافرت لهم الخبرة بالشعر والموهبة الموسيقية ، الى معونة بعض من اعتمد رزقهم على عزف الموسيقى ، واعدادها . وثمة سبب آخر لاستعانتهم بهم : اخلاقيات فناني الفروسية التي حرمت القيام بأي اتصالات غير ضرورية بعامه الناس . وفي الحالات التي اتصف فيها الفارس بالمقدرة على تأليف الموسيقى ، ولكن غناؤه رديء ، كان يستعين عادة « بالمغنواي » chanteur اما في حالات العجز عن الجمع بين تأليف الموسيقى والعزف فكان يلجأ لعزفون الآلات » estrumenteor

ويتبع « المغنواي » و « الآلاتية » عالما كبيرا من الموسيقيين المتجولين سميتهم القرون الوسطى في آخر عهدها « بالمنستريل » وأن كانوا في عهد التروبادور والتروفيير ، لم يترددوا عن اجابة أي مطلب ، عند هناداتهم بأسم « الأدباتية » Jongleurs

ينحدر الأدباتية « الجونجليير » من أصل بعيد سبق ظهور التروبادور بالف سنة . إذ يرجع أصل الندماء المتجولين الى عهد الرومان . ومعرفتهم بالأدب ، وقدرتهم الموسيقية من مخلفات العروض المسرحية العامة ، وغيرها من الاحتفالات القديمة . ويتبع المقلداتية mime والمضحكون ioculatores جيوش الرومان الغازية ، وظهروا في سائر الانحاء التي بلغت الحضارة الرومانية عند اتساعها . ونشطوا على نفس النحو خلال عهد اباء الكنيسة وأوائل القرون الوسطى ، ومع هذا فقد عكست ذاكرتهم وتقاليدهم الماضي السابق للمسيحية في صورة قوية للغاية مما اقلق الكنيسة ، ومن هنا تجاهلتهم أغلب المراجع التاريخية والكتاب الاتقياء . وما نعرفه عن « المنستريل » في بداية القرون الوسطى قد جاءنا بطريقة سلبية ، يعنى عرفناه من اللوائح والقوانين التي صدرت ضدهم .

كان الأدباتية و « المنستريل » من الضرورات التي لا غنى عنها في القرون الوسطى . يظهرون في احتفالات القصور وقلاع أرفع الاشراف مكانة ، ولكنهم ظهوروا أيضا في احتفالات المواطنين الصاخبة مثل مباريات الفروسية والاجتماعات الشبيهة بالحربية . وكانوا لا يمانعون في احياء أفراح القرويين ، وشاركوا باكبر نصيب في عروض التمثيليات الدينية . وضم نشاطهم الى جانب الغناء وعزف الكمنجة « القديمة » تلاوة الأساطير والألعاب البهلوانية والحيل السحرية . . كانوا يتنقلون من بلد لآخر ، وشاهدوا الكثير . فهم دائمو الترفيه عن الناس بما يحكونه ، وبذلك قاموا بنفس الدور الذي تقوم به الصحف اليومية الآن . ولكن عدم امكان الاستغناء عنهم لم يحل دون ظهور شعور عام بازدرائهم طيلة القرون الوسطى . وما من شك في أن الصورة التي تتمثل لنا عن هذا الموقف بمفارقاته تثير الحيرة ، غير أنه من المستطاع تحليلها وارجاعها الى الكنيسة التي أصدرت هذه التحريمات بعد أن رأت منذ عهد ابائها ، وفيما بعد خلال عهد الإصلاح « الكلونى » في حب المنستريل الفطرى للحياة ، ومتعها ، أخطر تهديد لسلوك الجماهير الدينى . وحرّم على « الكمنجاتية » الساكنين الاشتراك في « المناولة » والعشاء الربانى ، أى عوملوا نفس معاملة المصابين بالصرع والجوالين في النوم والسحرة ، ولم يحل المسخط عليهم وازدراؤهم دون سعيهم وكفاحهم ، بل لقد عرف ان الشعوذة كان مسموحا بها في الحفلات العامة . ورحب بهم رؤساء الكنيسة في بيوتهم ، وأوامهم الأشراف في قصورهم الحصينة . حتى الأديرة ، فانها قد دعتهم أحيانا للاشتراك في طقوسها . وربما بدا مثيرا للانتباه وجود بينات عديدة تثبت اشتراك الأدباتية باعداد وفيرة في الجامع الكنسية المعقودة . ويقال ان ما يراوح الخمسمائة ادباتيا قد احتشدوا في المدينة عندما انعقد مجمع كونستانس . ونحن مدينون لهؤلاء الموسيقيين المطاردين بفضل كبير ، فهم الذين انقذوا لنا قدرا كبيرا مما بقى من الملاحم الشعرية والموسيقى الدنيوية وشعر منتصف القرون الوسطى .

كان الادباتى بالضرورة موسيقيا متجولا . وهذا ما يميزه عن المنستريل menestrel أو ménétrier الذى كان يحيا بصفة دائمة في بطانة أحد الاشراف أو أى جماعة . ثم اتسع معنى المنستريل شيئا فشيئا حتى اطلق حوالى القرن الثالث عشر على الادباتى والمنستريل بلا تفرقة . وبمرور الزمن احتل مكانا وسطا بين التروفيير والادباتى . فكان يحيا متجولا مثل الادباتى ، ولكنه يؤلف أغانيه بنفسه كالتروفيير . وكثيرا ما توطدت الصداقة بين التروبادور والمنستريل . كما يتبين من أسطورة جميلة عن ريتشارد قلب الأسد ومنستريله المحب بلونديل دى نسيل . وتروى الاسطورة أنه عندما أسر سنة ١١٩٣ ليوبولد دوق النمسا الملك وسجنه ، عثر بلونديل أثناء تجواله في البلاد الجرمانية على

الملك في بعض الانحاء ، وعرفه بنفسه بان قام بغناء أغنية كانا قد اشتركنا في تلحينها .

وبمجيء القرن الثالث عشر ، أصبح المنستريل قوة يحسب حسابها ، تحب ويخشى بأسمها . فهو يجمع في شخص واحد بين الصحيفة اليومية والمسرح وقاعة الموسيقى ، ينشر المتعة حيثما حل ، ويلتف الناس حوله للاستماع اليه . ويحبونه لغرابته شخصيته وبراعته ، ولكنهم يخشونه لقدراته المتعددة التي لاح فيها الشر لكل من الكنيسة ، والشعب اللذين كانا يرتبان في كل عرض للخوارق . وهكذا اعتاد الادبانية الحصول من الاشراف والبورجوازيين والقرويين على كل ما يشتهون ، وعاشوا في مناعة واطمئنان نسبي . واستهوت حياتهم المترفة المتحررة الكثيرون ، واشتدت الرغبة للاشتغال بحرفتهم الرائعة . ونما عددهم باطراد . وحوالي نهاية القرن وفي القرن الرابع عشر ، تحدثت الحوليات عن وجود جيوش حقيقية من المنستريل . فذكر تشمبرز صاحب أول انسكلوبيديا ان مائة وخمسين ادبانيا قد اجتمعوا في احدى المناسبات . وروى المؤرخون الايطاليون كيف اجتمع أكثر من الألف منستريل في أحد الاحتفالات ، وبذلك انقضى عهد المنستريل المتسول الرث الهيئة .

كان من السهل التعرف الى المنستريل من ازيائهم ، وتصورهم التصاوير المعاصرة مرتدين سترات حمراء وقلنسوة وملابس مؤلفة من لونين رأسيين كتلك التي ارتداها فيما بعد مضحك الملوك . ونصادف بين المنستريل الالمان كثيرين ذوي أسماء غريبة « مزهمة » كقوس قزح Regenbogen وبتاع النسوان Frauenlob والأرنب النطاط Hasensprung و « الوتر الصغير » Saitlein الخ ، وتسمى بعضهم باسم بلده أو أصله ، وأسمى البعض الآخر نفسه أسماء فكاهية ، وان دلت أيضا على ازدياء الحياة والسلبية المطلقة . والمفروض ان يتقن الادبائي القدير العزف على عدة آلات . وطبقا لما جاء في الرومانسات وغيرها من الاشعار الوصفية ، كان عدد الآلات المستعملة عادة كبيرا ، ولكن الآلة الأساسية هي الكمنجة القديمة أو الفيل ، كما كانت تسمى في فرنسا . وناسب القوس المقوس (*) لهذه الآلة عزف نغمات القرار الطويلة المتواصلة التي كانت تصحب المغنى اثناء قيامه باللقاء .

(*) سمينا في مصر عصا الكمنجة « القوس » وذلك عائد الى قوس الربابة أولا ، ثم الى البدء باستخدام القبولينة كأنها ربابة ، وبقي تعبير « القوس » علما على العصا الشدود اليها الشعر . وهذا يذكرا بتسمية « الاسطوانة » - وهي قرص كما يعرفها اليوم - لان أول « الاسطوانات » كان « كباية » كاملة الاسطوانية تدور حول محور أفقي . وكان القونوغراف آلة تسجيل يصدح المغنى في صيوان البوق ، ومادة البلاستيك التي تغطي الاسطوانة لينة (طرية) في طريقها الى الجفاف II - المراجع .

لم يكن المنستريل أنشط الموسيقيين الدنيويين فيما بين القرنين العاشر والثالث عشر فحسب ، ولكنهم كانوا أنشط شعراء الشعر الشعبي . كان هؤلاء « المغنويات » و « الآلات » بمثابة فرتيوزي موسيقى ذلك العصر . ودفعتهم رغبتهم موسيقاهم التي تفاوتت قيمتها ، وان كانت قد تضرعت أحيانا الى حد بعيد ، حتى صعب التعرف على اللحن الأصلي . وحذر كثيرون من التروبادور منشدبهم من المنستريل من تشويه أغانيهم . لابد أن يعد شعور المنستريل القوي بالقدرة على التصرف الموسيقى هو المسئول عن تفوق الشعر الغنائي عند الارستقراطيين الفرنسيين في ثراء الالحن على « المنزجر » الالمان . وكانت القاعدة عند هؤلاء هي قيام الشاعر بدور الموسيقى ، وحد ذلك من نشاط المنستريل ، وتحرره .

تدهور فن القروسية

كان فن التروبادور - كما ذكرنا - أشبه بفن ارستقراطي ، فكان يدعى شعر القصور poesie courtoise ، ولكنه ليس وفقا على الارستقراط كما يعتقد عادة ، وبدأ « فن القصور » ينحط في أواخر عهده نتيجة لما حدث من توزيع للثروة اثر ظهور تجار الطبقة المتوسطة والمجتمع الصناعي . وانضمت المدن الكبيرة الى الحركة الادبية في بيكارديا وارتوا بسكانها الناهضين ، وساعد هذا على نشر شعر التروبادور وصبغه بصبغة قومية حقة . وانشأ المواطنون المنتظمون في جمعيات مدارس للشعر في « آراسي » ، التي اخرجت عددا مذهلا من القصائد والحكايات و « الدبت » الساخرة الاخلاقية والأغاني (الشانسونات) . وبدأت الطبقة البورجوازية الجديدة في تقليد أحوال الاقطاعيين بما عرف عنها من فطنة وفراصة . وأستأجر البورجوازيون التروبادور والمنستريل للتغنى بفضائلهم وسجاياهم ، لما لاحظوا كيف نشر المنستريل شهرة أسيادهم في سائر الانحاء . وأعظم هؤلاء الشعراء روتيف Rutebeuf (١٢٣٠ - ١٢٨٠) وهو أشبه بفرانسوا فيون ، انما في القرن الثالث عشر ، ويعد أول شاعر ليريكي فرنسي صميم في القرون الوسطى يشعر بذاتيته وتحرره وفرديته .

وظهر تغلغل روح الطبقة المتوسطة واضحا في كل ميادين الفن والأدب . وأفضل ما يصورها هو الملحمة الشعرية الكبرى ذات الجزئين : Le Roman de la Rose . وتبع الجزء الاول - وهو شعر حماسي شامخ الفه حوالى سنة ١٢٣٥ جيوم دي لوريس - بعد أربعين سنة تقريبا جزء ثان دجه يراع جان دي مونج . ويصعب نسبة السمو الى أبيات دي مونج الرتيبة فعندما امسك الورود بيديه الغليظتين « عفى تويجاتها » ويتبين من الميل الموسوعي

المحفوظ وجوه مؤثر آخر : السكولائية التي شاعت من الجامعات - وفي الوقت الذي ازدهرت فيه الليريكية القرون الوسطى - ورسخت قدمها - تدهور الشعر البروفنسالي تدهورا سريعا - ويرجع هذا من ناحية الى تميز الشعر في آخر مراحله بزيادة الصقل والبراعة في الجمع بين الإيقاعات والتعقيدات التي لا تنتهي - ويرجع من جهة أخرى الى اضطهاد الكنيسة - شيئا فشيئا تحول فن التروبادور بسبب تعقب الكنيسة له لما فيه من اتصال ببعض مظاهر الهرطقة - من الدنيويات وحسبها الى موضوعات التقوى ومحاسن الاخلاق - وتحول الاقتناع بالغيد والحصان الى عبادة نوتردام (سيمفنتا البتول) بل وسرعان ما تحولت ام الرب الى مجرد فكرة أو تجربة - قلقت تسبب عقد محكمة التفتيش في تولوز - وتأسيس القديس دومينيك لجمعية الوعظ (الدومينيكان) في ظهور موجة من الصرامة الأخلاقية قضت قضاء مجرما على الشعر الليريكي والموسيقى الليريكية الدنيوية - علينا أن نتجه بإبصارنا ومن الآن فصاعدا الى إيطاليا لو أردنا معرفة مصير الشعر والموسيقى .

إيقاظ الفن البروفنسالي لليريكية الإيطالية

يصح أن ينسب إيقاظ الأدب والموسيقى الإيطاليين الى التروبادور والتروفير الذين هاجروا الى إيطاليا في أعقاب الاضطهاد الديني في فرنسا - ويشهد بوجود الأدبائية الفرنسيين بإيطاليا مختلف مخطوطات القرنين الثاني عشر والثالث عشر - وسرعان ما لحق بهم أسيادهم الذين حلوا ضيوفا على الأمراء المختلفين - وانتشر في هذه القصور الشعر البروفنسالي بموسيقاه المصاحبة .

سيطرت على إيطاليا في النصف الأول من القرن الثالث عشر شخصية فردريك الثاني العاتية (١١٩٤ - ١٢١٠) إمبراطور الدولة الرومانية المقدسة وملك الصقليين أيضا ، الذي خلق غرامه بالشعر وبفضه للكنيسة جوا نمونجيا في بلاط صقلية للنازحين من فرنسا ، والتف حول الإمبراطور العظيم نخبة من الأدباء الممتازين - وانضم الى التروبادور الفرنسيين شعراء إيطاليون الفوا جماعة سميت بعد ذلك بال مدرسة الصقلية : مهد الأدب الإيطالي - ولا يعتمد اسم هذه المدرسة على أي أساس - إذ كان هناك كثيرون في بلاط فردريك وفدوا عليه من شتى أنحاء العالم « كجويتوني داريزو » على سبيل المثال - كما أن علينا ألا ننسى عند بحث أصل الأدب والموسيقى الإيطاليين كيف لاقى نفر كبير من التروبادور حفاوة في قصور آل المريكز مونفيراه المحيين بالمثل للفنون ، حيث ألقت أشهر أغاني رامبو الغرامية ، ولاستمسى وآل المريكز سالوتسو وكونتات السافورا ، تأثر الإيطاليون بهذا الشعر الليريكي تأثر شديدا ، استمر أمدا طويلا - وهذه

دانتى اسماء سبعة من التروبادور في كتاب De Vulgari والعوميديا الإلهية ، كما ذكر بشارك اسماء خمسين منهم - ولا نعرف عن حياة التروبادور الإيطاليين ، أو اقاربهم الفرنسيين الا القليل - ومن أشهرهم أودويلي كولوتي ، وكشوتش دال كامو وريالديو داكينو - وأشعارهم عادة في شكل محلوذة شور بين رجن وامرأة على غرار أغاني التروبادور : الرجل يخطب ود المرأة ، والمرأة تمسوق الدلال - وعلى نقض تراث الشعراء الموسيقيين الفرنسيين الغنى نسبيا لا يعرف عن الموسيقى الإيطالية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر سوى القليل ، وإن أمكن تتبع اتجاه تاريخ التأثير الفرنسي في تلك الجزء من فنهم الذي يعنى بالشعر .

وتنهض بالدور الرئيسي في تقدم الشعر الإيطالي القديس فرانثيسكو وحواريوه ، ولكن التأثير الفرنسي ظل واضحا - ولقب جوفاني بونار دوتشي بفرانثيسكو (الفرنسي) نسبة الى والده الذي كان دائم السفر الى فرنسا - تغذى الشاب على قروسية الرومانسات الفرنسية ، وحلم بأن يصبح بطلا كواحد من أبطاله الفرنسيين ، غير أنه بعد أن عمل بالجدية فترة قصيرة حدث ارتداده الشهير - . . ومنذ ذلك الحين ، تغيرت موضوعات إعجابه ، فأصبح نصيرا للفقراء - على أن تكريس مهنته قد ابقى على تأثير بروفنسالي واضح - فقد استمرت ، الدام ، موضع الخضة والتبجيل ، ولكن الخدمة تحولت الى الخضوع والتقوى - وما لبث القديس الذي كان يتغنى بالأغاني الفرنسية ، أن انطلق في نظم الشعر بلغته الأصلية (الإيطالية) . .

تركز اهتمام الكنيسة بإيطاليا في العصور الوسطى وعصر النهضة على السلطان السياسي ، ومن ثم فكثيرا ما كانت المشاعر الدينية لا تعتمد في غرسها على زعماء هذه الكنيسة ، واعتمد الشعب على نفسه في التعبير عن مشاعر تقواه ، وصب إيمانه في المدائح الدينية (اللاودي) أكثر الأشكال تمثيلا للشعر الديني ، باللغة الدارجة عادة - ونهض مؤلفو المدائح - وأغلبهم من الرهبان الفرنسيين - بلغتهم ، فلم تكن اللغة الفلورنسية قد ارتفعت بعد الى مرتبة لغات الأدب - وأعظم فضيلة للشعر المدائح (اللاودي) هو كونه الناقل الوحيد للأغنية الشعبية وروحها - و وراء أسرافه الهستيرى المصوم ، كانت تكن روح إنسانية مخلصه حارة بعيدة عن كل شكلية فن القصور ، وابتهت - ومن الطريف أن تذكر كيف أطلق على منشدي المدائح اسم giullari di Dio (أدبائية الرب) ، وتكشف هذه الحقيقة عن مدى شعبية المقلداتية والـ ioculatores ونصايف بين اتباع القديس فرانثيسكو الفرنسيين جاكوبوني أهم مؤلف للمدائح ورأس المدرسة الأومبرية (نسبة الى إقليم أومبريا وينتمي الى مدرستها

في التصوير رافايل وبيروجينو) . وكان في البداية دكتورا في القانون ثم انقلب ناسكا (بعد الوفاة المفاجئة لزوجته) ، وتحول بعد ذلك الى رهبنة الفرنسيسكان وقال الشعر ، عاش جاكوبوني حياة متنوعة كحياة زعيم مذهبه ولكنه مختلفا عن القديس فرانسيسكو - كان بعيد الاهتمام بالمسائل العامة ، والقى البابا بونيفاسي الثاني - القبض عليه لشدة معارضته للبابا ولم ينقذه سوى موت بونيفاسي الثاني المفاجيء .

و « المدايح » موسيقية الطابع الى درجة فائقة ، ككل الاشعار الاستروفية وتركزت المدايح الأولى على توكيد بساطة الايمان ، ولكنها في صورتها الأخيرة المعتمدة على الحوار كشفت عن الدور الذي ستقوم به في انشاء تمثيلات الاسرار الإيطالية ، وبعضها كسيدة الفردوس Donna de Parodiso مشاهد درامية حقة مكتوبة بالدارجة ، مستلهمة بكل وضوح من الدرامات الطقوسية التي كانت تعرض حينذاك في الكنائس الإيطالية ، وفي كل كنائس الغرب أيضا . وتثبت مخطوطة شيفيدالي التي رجع اليها كوسماكر ان الدرامات الطقوسية كانت معروفة ، وتمارس في ايطاليا . كانت هناك أيضا جمعية الجونفالوني Compagnia del Gonfalone التي تأسست سنة ١٢٦٠ لعرض حفلات درامية سنوية لموسيقى الآلام ، وتعقد اجتماعاتها في الكوليزيوم بروما ، ومع هذا فينبغي عدم الاكتفاء بالبحث عن أصل «تمثيلات الأسرار» في ايطاليا في الطقوس وحدها ، كما هو الحال في فرنسا والمانيا - لأنها تعد أكثر من ذلك امتدادا للناشيد الدينية البسيطة ، كما ظهرت في « المدايح » (اللاودي) وهكذا كان موقف الدين في ايطاليا من بدايته أكثر انسانية ، وأقل تجردا من نظيره في الشمال . ومن المستطاع ادراك كيف تركت الأغاني البسيطة أثرا قويا في تشكيل روح الشعب ، ونشوء هذا الشكل في ايطاليا غير مستغرب . فمعناه أن أهل البلد « الذين اتصفوا بعشقهم القاتل للجمال » قد آمنوا بجمال العالم الذي يستحق العشق والاعجاب به على الفور . هذه السمة الإيطالية المميزة واضحة في القرويين والقديسين على السواء ، فلم يحل كل ما اتصف به القديس فرانسيسكو من زهد ، والحن التي تعرض لها دون تمتعه بفيض من الخيال وولعه بحياة الخلاء ، وحده على اقرانه من خلّاق الله ، وكثيرا ما اتجهت أشعار مدايح جاكوبوني دا تودى الى اندرامية ، وعاش حتى رأى بعض مبدعاته وهي تعرض في صورة درامية بوساطة الشياطين : جماعة الاخوة التي قامت بتنظيم غناء المدايح . وغالبا ما احتوت النصوص الإيطالية على ارشادات مسرحية باللاتينية .

شاع تنظيم جماعات دينية لغناء مدايح « اللاودي » وغيرها من تراتيل المدايح حتى جاءت جماعة الشياطين المتزمتة (التي لم تعترف بها الكنيسة) ونجحت

في اواخر القرن الثالث عشر ، في حث جموع البشر على حضور اجتماعات منتظمة للغناء . وفي نهاية القرن ، ازداد عدد جمعيات المدايح Compagnie de Laudei الى حد كبير ، فكان هناك في كل مدينة هامة من ايطاليا جمعية على الأقل ، واحتوت فلورنسا وحدها على ما لا يقل عن تسع جمعيات . واستمر الحال في فلورنسا هكذا لعدة قرون . وساق البحث عن آثار موسيقية للقرون الغابرة الموسيقولوجي القدير كارل بروسكه الى فلورنسا سنة ١٨٢٤ ، وتضمنت يومياته (٨ سبتمبر) الاستهلال الآتي : « كان من حظي الاستمتاع بتجربة جميلة رقيقة عندما رأيت في اركان شوارع فلورنسا المادونات الصغيرة والمذابح ، مضاءة بالأنوار ، وتجمعت حولها جماعات دينية للعبادة والغناء ، ولاحظت أيضا مصليات واديرة مختلفة تؤمها جمعيات من الاتقياء ، مرتدية رداء أبيض تغنى مزامير وتراتيل في مدح مريم العذراء » . ولم يترتب على ما حدث خلال القرون من تكرار التغير في الموسيقى والشعر المغنى في هذه الاجتماعات ، أى تغير في أسلوب الأغنية البسيطة ذات السطر اللحني الواحد حتى ازدهرت « المدايح » المتعددة الأصوات في القرن الخامس عشر .

استمر الشعر والموسيقى الشعبيان في ايطاليا يتبعان الاتجاه الذي بدأ في النصف الاول من القرن الثالث عشر . ففي العالم الدنيوي كان هناك « الكونتراستو » و « البالاتي » و « السترامبوتى » والكونتراستي (المتباينات) محاورات شعرية يراود فيها الرجل فتاة (عادة من الراعيات أو القرويات) / لكي ترضى بعلاقة غرامية « طيارى » وتميزت هذه الاغاني بحلاوة أسلوبها الشعبي وانسياب الحوار بلا جهد أو عناء . وهي خصائص واضحة جلية في « الباستورالات الفرنسية » . و « البالاتي » أغاني راقصة ، أما « السترامبوتى » فأغاني شعبية قصيرة شبيهة بالنكات أو الحكم . والانواع كلها مقطوعات موسيقية تعتمد بأكملها على الغناء أو تتخللها كما هو الحال في « البالاتي » ترجيعات موسيقية . وفي ميدان الشعر الديني ، استمر ازدهار « المدايح » .

في نفس الوقت ، اتجهت توسكانيا الى اخراج مدرسة ممثلة لها ، وازدادت شهرة جامعة بولونيا ، وأصبحت مركزا للطلاب من كل انحاء شبه الجزيرة . وبأن أثر المدرسة الصقلية البروفنسالية التي اتصفت بعلمها واعتدالها في استعمال الرمز ، ولم يعد الشعر تعبيراً عن مشاعر كل انسان وعواطفه ، بل أصبح فن الصقوة الصغيرة ولاقت الـ trobar clus البروفنسالية نظيرا لها في maniera oscura الإيطالية . وكان هؤلاء الشعراء يعرفون الفلسفة معرفة جيدة ، القديمة والمسيحية ، كما كانوا يعرفون علم الرياضيات . وتمردوا في أفكارهم على عقائد الكنيسة ، وعبروا عن أنفسهم بحرية واقتناع شديدين .

ومع هذا ، وبالرغم من البعد بين المدارس الصقلية والتوسكانية ، فإن اشعارها الدالة على العلم ، كانت بفضل كائناتاتها وصونياتها المتوازنة ربما أبعد تأثيرا من الليريكيات الشعبية في أحداث التقدم الأخير للفن الايطالى . فالفن العظيم لا يستطيع النهوض وشق طريقه - على ما يبدو - بغير المهارة في الحرفة والصناعة التى توفرت بقدر كبير عند هؤلاء الفنانين ، وان كان تاليهم الفلسفى للحب ، قد سلب شعرهم من تلك الحيوية الضرورية لبلوغ فنهم العالمية . فمن غير اليسور اختراق حرارة المشاعر الليريكية لظلمات الغيبيات الرمزية .

استمر الاتجاهان جنبا الى جنب حتى ظهرت عبقرية ، جمعت بين الجانبين فى أسلوب حل جديد مبتكر *dolte stil nuovo* وبذلك أمكنها أن تثبت فى فن كان قد ولى عهده وأصبح فريسة للتقاليد والمستنسخات العفنة مشاعر حقة وروحا فنية جديدة وفكرا وخيالا نضرين . وضع دانتي أسلوبه العذب الجديد ، فى مقابل أساليب الصقليين والتوسكانيين ، وأراد الشعر الجديد برشاقته وحلاوة تواليفه أن يتساوى فى إخلاصه مع الهامه . واعترف دانتي بالشاعر العالم جويدو كاستان له ، وسماه « أبى » وأب كل من يتفوقون على فى كتابة قوافى الحب الحلوة . ويرجع هذا بلا شك الى عمق اهتمامه بفن نظم الشعر والامكانات الأدبية للغات المختلفة . على أن ما كان يهم شاعر « الحياة الحديثة » *vita nuova* أكثر من اكتمال الصناعة ، هو الروح الانسانية المتحررة المكثفة بذاتها ، فاكتشافها والتعبير عنها أسمى مهمة يقوم بها الشاعر .

وكما لجأ بعض التروبادور البروفنساليين الى ايطاليا ، ولاقوا ترحيبا فى قصور النبلاء استطاع آخرون الظفر بترحاب مماثل فى شبه جزيرة ايبيريا ، وتشهد الـ *cantigas* التى ظهرت فى بلاط قشتالة بالتأثير البروفنسالى . ويمكننا ان نكتشف بالمثل الـ *seglers* والادبائية *joglars* فى البرتغال ، البلد الذى خضع خضوعا كاملا لتأثير الشعر البروفنسالى ، كما يتبين من فنه التروبادورى *de trobar* لابد ان يكون الشعر الغنائى الليريكى قد تمتع بشعبية كبيرة فى البرتغال . اذ بلغ ما احتفظ به حتى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ماينوف عن الألف قصيدة ، تمثل مجرد جزء صغير من القصائد الشعبية وأغاني شباب العشاق *cantigas de amigos* وتحتوى الـ *Concioneiro ed Ajudo* ومجموعة أخرى فى الفاتيكان على الآثار الأساسية لمؤلفات الأغاني الشعبية التى امتصت فيما يكاد يبلغ التمام فى شعر القرون اللاحقة الأبعد عن البساطة .

التروبادور والمنستريل فى انجلترا

أحدث الغزو النورماندى (١٠٦٦) تأثيرا فرنسيا عارما على الحضارة الانجليزية فأصبحت الفرنسية اللغة الرسمية للدولة ، وسيطر الأدب والفن

الفرنسيان على الفكر الانجليزى . وصحح هذا بوجه خاص بعد انتقال حكم انجلترا الى فرع « انجفين » (أسرة انجية) شغل وليم واتباعه فى السنوات القليلة التى تبعت الغزو بتوطيد أقدامهم واخماد الثورات وسن قوانين للبلاد . واستقرت دعائم الدولة على عهد الملك هنرى الثانى (١١٥٤ - ١١٨٩) ، وكان ملك انجلترا فى الوقت نفسه كونت « مين » ودوق نورمانديا ، واللقبان موروثان عن أمه . وحصل من أبيه جوفرى ملك انجو على « أنجو » وتورين ، وتولى مملكة بريتانى فيما بعد . وأضاف الى ممتلكاته بعد زواجه من اليانورة الاكويطانية « بواتو » وجيين وجاسكونيا ، ولقد سبق ان تحدثنا عن الدور الهام الذى قامت به بعض المقاطعات فى سبيل تقدم شعر الفروسية وموسيقاها . ولا عجب بعد ذلك اذا لاحظنا ظهور حركة أدبية مماثلة على أرض انجلترا بفضل التفاعل الحضارى الخصيب بين الجزر البريطانية وأقاليم القارة .

حوالى منتصف القرن الثانى عشر ، ظهر برنارده فنتادور فى انجلترا ، وتظهر منذ ذلك الحين اشارات عديدة الى عائلة بلانتجنج فى الاشعار الغنائية البروفنسالية . كان التروبادور وثيقى الصلة بحياة القصور ، وقاموا بدور فى السياسة . وأفضل مثل دال على ذلك حياة برتران دى بورن فايكونت هوتفور ، وهو من أبرز شعراء الغزل فى العصر ، وكان من بينهم ريتشارد قلب الأسد ، وساعدت شعبيته وشعبية منستريله الأمين بلوندل على ظهور العديد من الاغاني والاساطير . وخلال حكم الملك هنرى الثالث (١٢١٦ - ١٢٧٢) ، ازداد الاقبال على ترجمة الرومانسات الفرنسية ، ولاقى هذا الفرع من فروع الشعر الرومانتيكى تشجيعا كبيرا اثناء حكم ادوارد الاول ، وابنه .

نزع فى عهد الملك ريتشارد قلب الأسد عدد كبير من المغنين الفرنسيين الى انجلترا ممن دعاهم كبير الامناء « وليم أوف ايللى » - بناء على طلب الملك - لاهياء الفن الوطنى . كان هناك نوعان أساسيان من المنستريل : طائفة تعمل فى قصر واحد ، وأخرى تنتقل من قصر لآخر . واستمر وجود هذين النوعين حتى فى العهد الاليزابثى ، اذ كان هناك بعض موسيقيين مرتبطين بمدن معينة ، بينما فضل الآخرون الانتقال من بلد لآخر . ومنح المنستريل المتجولون فى عهد « هوج » أول لورد لشستر ومؤسس دير القديس وربورج قطعة مجبانية من الارض . وعهد راندل ثالث لورد لشستر بأمر حماية هؤلاء المنستريل الى « كونستابل » المدينة : روجر دى ليسى . وفى تاتسبيرى فى ستاتفور شاير ، عين جون أوف جوننت ، شقيق ادوارد الأمير الأسود ، ومن أقوى نبلاء انجلترا حاشية من المنستريل فى سنة ١٢٨٠ . وألف المنستريل فى بفورلى فى يوركشاير

جمعية منذ عهد باكر ، يرجع الى نهاية القرن الثالث عشر . وابن عهد الملك هنري السادس (١٤٢٢ - ١٤٦٠) ، ازدهار ثراء الجمعية الى حد اشتراكها في المساهمة المالية لتشيد كنيسة كتب عليها Thy pilors made the Menstrils

وهناك صورة لخمسة منهم وهم يعزفون الناي والكمجة والعود والطبول . ولا يستبعد ان يكون هؤلاء المنستريل قد قدموا عروضاً في الكنيسة . وفي قصر الملك ادوارد الثالث (١٣٢٧ - ١٣٧٧) الذي تزوج فيليبيا من هينو ، عاش لفيف من الشعراء والموسيقيين الفرنسيين الذين التفوا حول المؤرخ جان فرواسار ، كما كثرت زيارات الموسيقيين الأجانب . ان كل هذه الروايات تشهد بوجود حياة موسيقية نابضة ، وان كان التأثير الفرنسي لم يظهر فنا متميزاً في بريطانيا ، يمكن مقارنته بفريته في ايطاليا وايريا ، وعليها ان نقجه الى المانيا لو أردنا تتبع العبقورية الغالية ، وانتشارها المذهل ، وقدرتها على التكاثف .

المينزنجس

كلمة « المينزنج » Minnesang الالمانية ، بمعناها الدقيق تدل على الاشعار التي عبر بها الفرسان عن اخلاصهم Minnedienst لحبوباتهم ، الا انها تدل بوجه عام على عالم الشعر الليريكي بأكمله في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، سواء كان موضوعه الحب أو الدين أو السياسة . تأثر الشعر الجرمانى بالأدب البروفنسالى ، في فكرته عن الحب السامى الذى يكاد يصل فيه تقدير المرأة الى حد العبادة الدينية ، ويقواعده المعقدة في « الايتيكيت » ، وعواطفه المصطنعة ولكن ، « المينزنج » الجرمانى لم يقلد شعر التروبادور تقليداً أعمى كما أنه لم يكن مستمداً من المصادر الفرنسية وحدها .

ومصادر « المينزنج » عديدة متنوعة ، كما يبدو . والظاهر ان التأثير الجريجورىانى هو أقدم هذه المصادر . ومن الأصول التي اعتمد عليها أيضاً الأدب اللاتينى والشعر المعتمد على الايقاع . ونحن نصادف ، حتى في بداية هذا الفن شخصيات شاعرية مثل ماينلو وكورينبرج وديتمارفون آيست الذين ربطوا بين شخصياتهم - القوية وان كانت عتيقة - وبين عصر الانتقال ، واستطاع ديتمار تقديم موضوعات جديدة وقوالب شعرية جديدة من جراء معرفته بشعر الفاجانت . ومنذ بداية القرن الحادى عشر ، كانت أغاني الغزل والجوليارد ذاتة في بلاد الراين ، وشمال المانيا ، وبافاريا بخاصة ، وصادفت العديد من المقلدين الالمان ، وعلى الأخص بين رجال الدين . هذا الشعر اللاتينى من أهم المصادر التي رجعت اليها المينزنج الجرمانية الباكورة ، فكانت مضطرة الى الاعتراف بفضل رجال الدين أنفسهم .

يتصل عالم الغزل الذى عبرت عنه الاشعار اللاتينية الوسيطة اتصالاً مباشراً بأقدم أغاني المينزنج الجرمانية . ويبدأ بفردريخ فون هوزين (هاوزن) عصر المينزونج بصفة قاطعة . ومع ان التأثير الفرنسى واضح استطاع ادراكه ، الا ان علينا الا نغفل دور العناصر المسيحية الخالصة في هذا الفن . وأغنية « المينزنج » مدينة للروحانيات المسيحية بعمق شجائها ، وخواطرها عن الموت ودموعها . وتكمن وراء عصر الزهد وانكار الذات الذى سبق عصر الفروسية ، أشواق ورغبات عارمة ، وعالم حالم ، يبحث عبثاً عن متعة لانفعاله ، الى ان استطاع التنفيس عن خوالجه في الأغاني الشعرية الدينية المتمثلة في الأغاني « الميمية » . وبلغ هذا الشعر أسمى قمم الارتفاع ، وأعمق الاغوار ، ولكنه استنفد نفسه في عالمه السديمى . وترغم روح التقوى عند بحثها عن شاطئ الحقيقة الى لمس الدنيويات ، التي سرعان ما تقضى على طبيعتها المتسامية . كان الفن الجرمانى مازال عاجزاً عن الاختيار الحاسم بين هذين العالمين ، الى ان مد له يد العون ، اثناء مازقه ، فن التروبادور البروفنسالى الخلاق ، وولدت المينزنج كثمرة للتوفيق بين الجانبين المسيحى والدنيوى الغزلى في الحياة . لم تظهر هذه المشكلة قبل عهد هوزين الا نادراً . ففى ذلك العهد ، كان ينظر الى الله كالمصدر الأوحد لهداية الفرسان فحسب ، ويعامل بكل بساطة على أنه شاعر فارس ، أى محط ثقة للشعب وحاميه ، وبعد « هوزين » ، تفرعت المينزنج الى فروع منفصلة مختلفة . فقام جيران هوزين في ليمبورج : هينريخ فون فليديكر ومورينجن بتوضيح معالمها ، كما ارتقى بها راينمار ، حتى جاءت نقطة تحولها على يد فالترفون دير فوجلفايده .

وأثبت جنريخ أن الحان سبعة من المينزنج ليست مترجمة عن أصل فرنسى فحسب كما كان هذا معروفاً من قبل ، بل أنها مدينة للتروفير ، وكانت قد عرفت على أنها مترجمة من أصل فرنسى . ويتبين من هذه الحقيقة مدى تأثير الفن الفرنسى على المينزنج الجرمانية . ونستطيع ان نلمح في الألحان الأصلية للمينزنج التي أمكن المحافظة عليها - وبخاصة الحان فالتر فون فوجلفايده - الجمع بين الفن البروفنسالى والتقاليد الوطنية في الغناء التي ترتد الى هريمان وفيبو . ويتشابه النظام الخارجى لفن الفروسية الجرمانى مع نظيره في الفن الفرنسى ، باستثناء غلبة رجوع العلاقة بين المؤلف الموسيقى والمنستريل الى ضرورة فرضها جهل الفارس بالكتابة والتدوين الموسيقى . ان كان فولفرام فون اشنباخ (١١٧٠ - ١٢٢٠) - أحد عظماء المنزنجس ، أمياً ، ومن ثم قام باملاء مؤلفه « بارتسيفال » على أحد الكتاب . وقام أيضاً أحد رجال الدين بكتابة الأغاني الرائعة التي أملاها فون ليختشتاين (١٢٠٠ - ١٢٧٦) . أما الألحان فشابهت في تدوينها الطريقة التي يتبعها في عصرنا مؤلفو الأغاني

الدارجة ، فكانت تغنى أو تصفر ويستمتع اليها أحد الموسيقيين المدربين ، فيقوم بتدوينها موسيقيا . ومن ناحية أخرى ، فعندما يرغب أحد الفرسان في تعلم أى لحن ، كان يطلب تكراره له حتى يستطيع حفظه بالسماع . ومع أن هذا الكلام يصح عن أغلب المينزجر ، إلا أن الكثيرين منهم قد توافر لهم العلم بالأدب والموسيقى .

ظل المينزجر من جملة نواح أبناء صميمين للعصر الوسيط . فلم يكن في مقدورهم الابتعاد عن الميول المدرسية (السكولائية) في عصرهم . ولو قورنت الأشعار الغنائية الجرمانية بغزليات الشعراء الرومانتيكيين ستبدو ثقيلة فظة . ومن جهة أخرى ، فإنهم قد اظهروا شعورا أعمق بانفعال الحب ، من اتجاه التروبادور الذى كثيرا ما بدا أكثر فتورا ، كما كان ولع الجرمان بالروحانيات أكثر نزوعا إلى التدين في طابعه من روح التشكك الفطنة عند أقرانهم الفرنسيين . وهكذا لم تكن الروح العامة للمينزانج بعلاقتها الوثيقة بالتصوف ، اتجاها مناهضا للمسيحية - كما زعم بعض العلماء - ولكنها كانت أقرب إلى الموقف الذى اتبعه البروتستانت . فإذا نظرنا من هذه الزاوية ، سيزداد فهمنا بالطبيعة الفنية .

شعر الناس في ظل سلطان أسرة هوهنشتاوفن بقدرة على حرية التعبير صراحة عن رأيهم في الكنيسة والبابا ورجال الدين ، وبدأوا يفرقون بين البابوية والمسيحية . هذا الاتجاه وحده هو الذى جعلهم يشعرون بالنقائض الفظيعة للعصر . ودفعت المشاعر السياسية ، تغذيتها فكرة الامبريالية ، التى كثيرا ما شطحت تجاه الوهم والخيال ، دفعت المفكرين والمؤرخين والشعراء والفنانين إلى المشاركة بكل جوارحهم في هذا المضمار . وحدث تحد متبادل بين معسكرين : الغايات والاحلام الامبريالية ، والحضارة الروحانية ، بيد أن كلا منهما أكملت الأخرى . في هذا العالم الفارق في الحب والأغنية والدين والسياسة ، ظهرت عبقرية شاعرية غنائية ، لا يستطيع مقارنتها بغير « جوته » ، من حيث أهميتها في الفن الجرمانى . فلقد اجتمعت الأغنية الشعبية ، المينزانج الفنية والشعر وروح المجادلة في الروح الحساسة لفالتروفون دير فوجيلفايد : (١١٧٠ - ١٢٣٠) ، الذى عبر بالكلمات عن كل ما شعر به عصره ، وتنقل من بلاط لآخر منشدا باللهجة البافارية قصائده التى قام هو نفسه بتلحينها . كان بعيدا عن روح الأديرة ، وعلمها ، وعن الجوليارد وشعره اللاتينى ، وعن فلسفة الجامعات ، وعاش حياة هادئة وادعة في حضارة طبقته .

عاش فالتز في العصور الوسطى ، اثناء حقبة غنية بالمثل . واشبعت طبيعته المتعطشة للجمال رغباتها في مظاهر الأبهة واكتمال الحياة في قصور الهوهنشتاوفن

ونبلاء تورينجيا والنمسا . كان الشاعر الليريكى الكبير ينتمى إلى طبقة النبلاء وأن كان المركز الذى احتله بين المستريل المتجول والشاعر الموسيقى الفارص قد بدا غير واضح نوعا . ومن ناحية أخرى ، فقد ساعده هذا الموقف على أحداث مزج بين ما هو شعبى ، وارسنقراطى في روحه الفنية ، مما جعل فنه شديدا الجانبية . ومع أن فالتز كان غارقا في مثل الفروسية ، إلا أنه لم يظهر الاتجاه العالمى الذى تميز به الاشراف الفرنسيون ، والذى بدا واضحا إلى أبعد حد عند فولفرام فون اشنباخ وشاعر تريسنتان : جوتفريد فون شتراسبورج . وفي أقواله الماثورة Sprüche يمكننا أن نتبين كيف انفصلت الروح الدينية للمينزجر عن منظمة كالبابوية . ولو رجعنا إلى أقوال فالتز والب Sirventes الجرمانى ومواد الدستور السكسونى Sachsenspiegel (١٢٢٠ - ١٢٣٠) والكلمات والآراء التى صدرت عن بلاط فردريك الثانى ، لاتضح لنا مدى اتساع الحركة المناهضة للبابا في ذلك العصر ، ونشاطها . لقد بدا البابا للشعراء الجرمان في القرن الثالث عشر مخالفا وعدوا لروح المسيح ، وهو نفس الاتجاه الذى اتخذه لوتر في القرن السادس عشر . إن كل مأخذ وجهه لوتر إلى البابا موجود ضمن أقوال فالتز . ولن يستطيع اغفال التطور المنطقى للأحداث الذى أدى إلى ظهور فن شوتس وفن باخ ومؤلفاتهما ، لأن نسبة نهوض موسيقى الكنيسة الألمانية إلى الاتباع المباشرين للوتر زيف وبطلان واضح .

وكتابات فالتز تكشف عن رؤيته النفاذة للصراع السياسى ومؤامرات بلاط الأمراء ، ونفاق رجال الحاشية وآراءهم وكانهم صنم يانوس ذو الوجهين وتطلعاتهم إلى الغنائم والمنافع . ولما اقترب من الشيخوخة ، كان عالم الفروسية قد بدا في التدهور ، وقدر لفالتز أن يشهد سلطان البابوية يزداد في عهد البابا العظيم اينوشنتى الثالث ، وانحدار الامبراطورية الجرمانية ، وجنوح الشعر إلى التكلف ، أو اتجاهه إلى موضوعات حياة القرية الأقل شأنًا . وتدهور تأثير البلاط ، وبأن ذلك في المسحة الريفية الفظة التى طغت على الشعر ، فجعلته قريبا من المشاهد الفلاحى في لوحات « بروجيل » وكافحت أغاني فالتز الأخيرة بحماس من أجل المثل الكبرى لشبابه ، وفي منتصف الطريق المؤدى إلى التدهور ، لم يخضع الشاعر الكبير لأى وهم ، واكتشف في مراجعاته الحكيمة للماضى قلبا جديدا من الشعر الغنائى ، ارتفع إلى الذرى حتى إلى ما هو أسمى من فنه ذاته . وفي أسلوبه الجديد هذا ، بجلاله ووقاره ودع الدنيا (مدام دنيا) Frau Welt ، بعد أن استمتع بخدمتها وأخلص لها ، فقد شعر الآن أنه أدرك سرها الحقيقى .

خدعتنى ملاطفاتك
التي كانت ممتلئة بالحلاوة

بعد انه التماسي يا امرأة

الى العانة ناهب لنا الى العانة

Es hat dein Kosen mich betrogen

Es war so voller Sinnigkeit

Gott geb euch Fraue gute Nacht

Zur Herberg will ich nunmehr Fahr'n

بلغ الشعر الغنائي النجوى في القرون الوسطى اعظم ازدهاره عند فالتر ،
التي لم يتخل عن مكانته كثرة الالاب الاتي ، الا بعد ان ظهر جوده ، وسع
ايضا شعر روما الغنائي قنده عند بترارك ، الذي تلمح في روحه العاليه وحده
متوافقة بين شدة الاتصال المسيحي والروح البطولية واكتمال التشكيل في
العصر القديم ، فاشعره منفصلة عن ساحة مولدها لانها تفر عن الحياة نفسها
وما تقدمه من الوهام ، ولا وجود لكل هذه المعاني الكلية عند فالتر ، ان كل
العالم يستلزمه الحان معبرة عن تنوع الحياة ، تضم كل المعاني وكافة
ضروب الشعر

و الشعر بلا موسيقى طامون بلا ماء ،

قلنا التروبادور فولكه من مارسيليا ، ينبغي ان تستل هذا القول الماثور
كل المراسك التي تتناول تاريخ الشعر الغنائي في القرون الوسطى ، فلفك راينا
كيف عاش الشعر والموسيقى في اليونان القديمة متلازمين مترابطين منويا ، ولكن
اتجاه التقاليد الغربية اشبه بخيط اريانا في الاساطير اليونانية ، الذي يعيد الى
نقطة البدء ، وعثر الفرسان بايديهم الخشنة ودروعهم على هذا الخيط بعد ان
لمرحت ازانهم من خلال صخب المعركة سر نفحات العصور الواغلة في القدم ،
علينا الا نسمي انهم كانوا موسيقيين ، وان اغانيهم الموسيقية الرائعة وما فيها
من اصطحاب للآلات ، ليست قراعد البوليفونية الموسيقية المتنوعة التي ظهرت
حوالي سنة ١٢٠٠ فصب ، وقد انتشرت في كل انحاء اوروبا ، بل كانت تلك الاغاني
صاحبة الفضل في مولد شعر عصر النهضة (الرينشانتس)

الفصل السابع

العصر القوطي

بزوغ القوطية

انقضت قرون على العهد الذى اختار فيه الشعب التحدث بلغة روما . وخلال هذه القرون ، قامت المستعمرات الرومانية السابقة بخلق كيان خاص بها . واستمرت تتكلم اللاتينية ، وإن كان هذا يرجع الى كونها لغة دينهم الجديد فحسب . وبدأت لهم كنيستهم الرئيسية الجديدة مشابهة في غرابتها لللاتينية الجنود الرومان والموظفين الرسميين . وترتب على امتزاج اللاتينية الدارجة لكتاب الجيش ، باللغات القريبة القومية لشعوب الركن الجنوبى الغربى لاوروبا ظهور لغات «رومانسية» مختلفة . ومع أن التأثير الفرنسى على انجلترا كان شديدا ، إلا أن الأجناس الجرمانية التى كانت أقل خضوعا بوجه عام للسيطرة الرومانية قد استطاعت استحداث لغات خاصة بها . وبمرور القرون ، خرجت الشعوب من الصراع العميق بين تراثها القومى وبين ميراثها الوطنى والمسيحية المشبعة بالمؤثرات الكلاسيكية القديمة بقلوب مشحونة بالبهجة ومشاعر جديدة ، حلت عقدة السنتها . هنا بدأ ذلك العصر الخلاق للأمم الفتية التى بثت الحياة فى لغة التروبادور والمينزنجر وشعراء الملحم ودانتى . واختفت الروح المأسوية فى الشعر الجرمانى القديم . وظهر جيل فتى سعيد واثق بحاضره ومستقبله ، يشتهى نظرة أكثر تعاطفا مع الحياة . وبعد أن تحررت الألسن ، ازدادت خفة حركة الأصابع ، فأصبحت قادرة على تفتيت الكتل الضخمة الثقيلة فى الفن الرومانسك ، وزيادة ملامحه بروزا ، وبذلك ظهر الفن القوطى الذى أنبت الأزهار من الحجر ، وارتفعت الى عنان السماء ، مثيرة للدوار ، وكأنها منعدمة الوزن .

يقال أن العصر القوطى ذروة العصور الوسطى ، ولكننا إذا درسنا روحه باخلاص ، وتأملنا المعالم الكبرى لحضارته ، فسندرك أن هذا العصر لم يمثل ارتقاء بالمعنى الصحيح على العصر السالف ، مثلما لا يعد العصر الذى جاء فى أعقابهم أهون شأننا منه . نعم أن العصر القوطى ارتبط بالماضى بعدة خيوط ، ولكنه مع ذلك جاء بجديد . فلقد اتصف بجو تميز به وحده ، حتى وإن استمرت آثار نشاطه الروحى والفنى تؤثر على العصور الآتية . ومن العبث القول بأن القديس توما الاكوينى والقديس فرانسيسكو والشاعر دانتي كانوا ذروة

النهاية للعصور الوسطى ، مع اعتبارهم في نفس الوقت أول أبطال لعصر النهضة أو العصر الحديث . ويتساوى مع هذا البطالان الزعم بأن بعض مفكرين وفنانين من هذا العصر ينتمون لعصر آخر ، بسبب مذاهبهم اللاهوتية أو الفلسفية أو الفنية الأكثر تمثيلا له ، لقد كان الاتقياء وغير الاتقياء ، ورجال الكنيسة والهرطقة والأباطرة والبابوات والفرسان وأهل السياسة والشعراء والفلاسفة والفنانون مشبعين جميعا بشوق وتطلع واقتناع ، فيه عبير روح نضرة هي روح العصر القوطي .

كان القرن الحادى عشر المهد الذى نشأت فيه حضارة الغرب ، وبعد اكتمال الفن الرومانسك ، ظهرت الفلسفة المدرسية (السكولائية) والشانسون دي جست والدراما الطقوسية والشعر البروفنسالى : شعر شمال فرنسا وإيطاليا وإسبانيا . وخلق الاسكندنافيون « بالادات » والانجلو سكسونيون « البيولف » والجرمان « النيبيلونج » . وفى الوقت نفسه ، ازدهر الفن والأدب البيزنطى والعربى ، وأحدثا تأثيرا ملحوظا على تقدم الفكر فى الغرب ، وأخيرا ، فإن هذا أيضا القرن الذى شهد الاتجاه المحدد للعالم للفن البوليفونى الجديد بعد تحديد معالمه ، فيما يعنى نمو الفن الموسيقى الغربى .

ورث القرن الثانى عشر كل نفائس القرن السالف ، وحقق أكمل ازدهار لنهضة هذا القرن المرموقة فى الفن والأدب . أما القرن التالى فقد تميز بما حدث فيه من إعادة لحياء الفكر القديم ، فكم تميز القرن الثالث عشر بجبروته فى القدرة على التجريد ، كما يتبين من استعارات « الرومانس » القصص ذات الرمز والحكمة وغيبيات وأساطير الاناء المقدس المحوطة بالأسرار (الجريل) والعروض الفلسفية للقديس بونافيننتورا أو خلاصات الفلاسفة الجامعة (السوما) كتلك التى ألفها القديس توما الاكوينى .

كان تقدم الجامعات من بين أهم العوامل التى وجهت الحياة الفكرية فى القرن الثالث عشر . ومع التسليم برجوع بداية الجامعات الى عصور أبكر ، إلا أنها لم تتخذ كيانا محدد المعالم قبل بدء القرن الثالث عشر .

لم يقتصر دور الجامعة فى العصر الوسيط على الحفاظ على المعارف ، ونشرها ، وتقديمها . فلقد قامت بدور هام فى المسائل العامة ، واحتضنت نظاما فكريا ثيوقراطيا حقا (لتعزيز فكرة الحكم الإلهى) . ومع الاعتراف بشدة مراس الكليات اللاهوتية ، وسيطرتها على الجامعات ، إلا أن كليات الفنون والقانون والطب قد مثلت ما حدث من تقدم خارج عالم الكنيسة . فكانت كلية الفنون هى التالية لكلية اللاهوت بسلطانها الشامل . ويتألف منها من الفنون الثلاثة الحرة (النحو والمنطق والبلاغة) ومن الفنون العملية الأربعة : الحساب

والموسيقى والهندسة والفلك . وبعدها كلية الحقوق التى سخط عليها البابا ليلها لدراسة القانون الرومانى ، ثم كلية الطب التى نهضت فى وقت متأخر نوعا ، وإن كانت مونبلييه قد زهت بكلية من هذا النوع منذ عهد باكر . أما العلوم التى تدرس فى عصرنا عادة فى إحدى الكليات المتخصصة ، فكانت مندمجة فى العلوم الفلسفية ، ومازال هذا النظام متبعا فى الكثير من الكليات الحديثة .

وترتب على إعادة اكتشاف ارسطو فرض الهيمنة الروحية للفلسفة اليونانية والعلوم البحتة حتى على أسمى سلطان روحانى فى العصر ، وفى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، انتصرت هذه الفلسفة بعد نصف قرن من الأخذ والرد وحررت هذه الخطوة الهامة الفكر الوسيط من المجادلات العقيمة ، وحولته تجاه التأمل العميق لنظام العالم ، كما يدركه العقل ، وحدث اختصار عقلى لن نستطيع قياس درجته لأن محاكم التفتيش التى زاد تهديدها حالت دون تداول الكثير من الأفكار والتجارب المعاصرة ، واشترك المعماريون والنحاتون والمصورون مع الفلاسفة والشعراء والموسيقيين فى تشييد صرح لعبقرية العصر ، وأفضل أثر معروف مازال محاطا بالتقدير فى عصرنا هو الكاتدرائية القوطية ، وإن كانت « خلاصات » الفلاسفة « والكوميديا الإلهية » والموتيمات البوليفونية الكبرى ، كلها « كاتدرائيات » فى عالمها الخاص بها ، وسوف تتصف صورتنا عن القوطية بلا شك بالنقص لو استبعدنا هذه الآثار الأخرى . إذ كانت هناك موسيقى فى الكنائس والبيوت والجامعات ، كما كانت الفنون والآداب تمارس وتحظى بالتقدير فى شتى الانحاء . والجو نفسه هو الذى أبدع العمارة القوطية والموسيقى البوليفونية . كان كل ما اخرجته الموسيقى الغربية حتى القرن الثانى عشر - من فن رقيق للتروبادور البروفنساليين وتراويل وقورة للكنيسة وأول تجارب للبوليفونية - فى حاجة الى نظام وتركيز منسق . وحقق العصر القوطى ذلك مثلما دخلت فيه الموسيقى مرحلة هامة من وجودها .

انتهى الآن اشباع الفنون الجريجوريانى والبروفنسالى فى صورتيهما المتناثرة التى اتخذت شكل أنواع قومية مختلفة . وفيما بعد ذلك من تناوب بين الأنواع المختلفة كان النجاح عادة فى الحصول على الزعامة لعدة قرون من نصيب النوع الذى مثل منطقة جغرافية كاملة بغض النظر عن الناحية القومية . فمن نهاية القرن الثانى عشر حتى بداية القرن الخامس عشر ، انتقلت زعامة الموسيقى الى البقعة المحيطة « بجزيرة فرنسا » (*) ile de France فى بكارديا وشمبانيا ،

(*) من أقدم مقاطعات فرنسا وهى الإقليم الذى تتوسطه باريس وسميت كذلك ابتداء من القرن الرابع عشر ، لتشابه شكلها - عمن ما يبدو - مع شكل الجزيرة وسط أنهار السين والمارن والأورك والاسن والوين والواز (المراجع) .

والتي أحدثت تأثيراً ساحقاً على موسيقى باقي العالم الغربي ، هذه هي البلد التي « ابتدعت » الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية ، وحددت هذه الخطوة البعيدة الأهمية في التقدم للموسيقى الاتجاه الذي تتخذه مستقبلاً . فمن الآن فصاعداً تصبح البوليفونية مرادفة لموسيقى الحضارة .

يؤلف تاريخ الموسيقى المتعددة الخطوط اللحنية من القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر فصلاً فريداً في كل تاريخ الحضارة الغربية أسفر عن ظهور حاجة ملحة إلى أحداث توافق بين عناصر وقوى غير متجانسة ، وكثيراً ما بدت متضاربة ، وتسخيرها لخدمة عقيدة جامعة . هنا فن جديد بخلافه يمثل تمثيلاً كاملاً اتجاه التقدم مستقبلاً ، ومع أن أسسه العلمية والعقائدية قد اعتمدت على مصادر قديمة ، إلا أن سبل تعبيره ، كانت مستحدثه ، وإن كان ما حدد اتجاهها العلمي والعقائدي اتجاهات ومذاهب من الماضي . وعلى الرغم من اعتراف البحث الحديث في تاريخ الفنون والآداب بعظم أهمية الحياة الفكرية وتأثيرها على الفن الوسيط ، واستفادته بنتائج هذه الاتجاهات في استخلاص قواعد جديدة ونظرات عن الفن والآداب في ذلك العصر ، إلا أننا في مجال الموسيقى ما زلنا على مشارف هذه التقصيرات ، والحق أن إعادة استخلاص صسوت الموسيقى الوسيطة وفهمها تدور على محور من عقبات كاداء لا يدركها العلماء الدارسون في هذه الميادين المتقاربة الأخرى .

أصل البوليفونية

ما زال أصل الموسيقى الأوروبية المتعددة الأصوات غارقاً في بحر من الافتراضات والتكهنات . ويتبين مما نشره مختلف الأنثروبولوجيين ودارسي الموسيقىولوجيا المقارنة أن الشعوب البدائية التي لم تمسها الحضارة تشترك في العزف والغناء من أصوات لحنية في سطور لحنية متوازية ، أو أصوات في سطر لحني واحد فوق « باص متصل » تؤديه آلة من نوات القرب . ومن هنا عكست الموسيقىولوجيا الحديثة السؤال واتجهت الآن إلى التساؤل عما جعل هذه الممارسات التي ترجع إلى أمد بعيد لا تنتقل من الشعوب البدائية إلينا في مراحل متعاقبة متواصلة ، لأنه من الواضح أن « أورجانوم » هو كبد أول قالب معروف للموسيقى ذات الأسطر اللحنية المتعددة . فهو معروف في القرن العاشر وكانت ممارسته على نطاق واسع ، وينبغي اعتباره قالباً موسيقياً متقدماً ومقفلًا . وبذلك لا يمثل بداية البوليفونية . وإنه لمعلومة هامة أن يصف والتر أودينجتون(*)

(*) من اعظم اصحاب النظريات في القرون الوسطى .

الاشكال القديمة للأورجانوم ذي الصيغتين اللحنيتين من النوع العميق جداً *genus antiquissimum* كما أن جيرالد كامبريسس قد تحدث عن البوليفونية في الغناء وموسيقى الآلات بكلمات دالة على رجوعها إلى عصر قديم . والكاتبان بريطانيان عاشا في بلد بعيد عن التأثيرات المسيحية والجريجورية المباشرة وتعرف أن أقدم أمثلة نامية معروفة لنا عن الموسيقى المتعددة الأصوات قد ظهرت أصلاً في بريطانيا .

اعتمدت موسيقى الكنيسة المسيحية في بدايتها على « المونوفونية » ، أي على سطر موسيقي مفرد . وأسفر ذلك عن ظهور نظرة للموسيقى لا تعرف غير النغمات المتعاقبة لا المتشابهة . وترتب على الاعتراف بوجود جمال وخصائص تعبيرية في النغمات المختلفة التي تصدر في نفس الوقت فتظهر منظمة في اشكال راسية وكذلك الفقية ظهور تصور للموسيقى اختلف اختلافاً أساسياً عن كل شيء في تاريخها المصالح . هنا يثار تساؤل عما إذا كانت الموسيقى البوليفونية جاءت كمسورة متطورة عن مرحلة سابقة من الموسيقى المونوفونية ، أم أن علينا اعتبار النوعين : المونوفونية والبوليفونية كظاهرتين متجاورتين . وإذا اعتمدنا عند تناولنا لموسيقى العصر الوسيط على الأصول الحديثة للبناء الموسيقي ، فسوف نكتشف تعارضاً بين الوثائق الملموسة والنظرة التطورية التي يعتز بها انصار خضوع الكتابة التاريخية للنظريات البيولوجية .

يستدل من عدم إمكان تفسير موسيقى العصور الوسطى اعتماداً على احساسنا الموسيقي الحاضر ، ووسائلنا الموسيقية اليسيرة لنا حالياً على عدم معرفة القرون الوسطى لنفس مفهوم الموسيقى كما نتصورها هذه الأيام (أي كشيء متوازن تجتمع فيه عناصر ميلودية وإيقاعية وهارمونية) ، بينما تبدو نفس هذه الوسائل قادرة على تحقيق نتائج حسنة عند تطبيقها على الموسيقى التي بدأت في القرن السادس عشر ، والتي تبدو شيئاً متوافقاً مع الفطرة والطبيعة . ومن الحق أن أي بحث وثيق سوف يقنعنا بأن ما نبهته هو ظاهرة متعارضة على طول الخط مع تصورنا ، بمعنى أن ما هناك لم يكن توازناً يتحقق بين المكونات المختلفة ، ولكنه شيء يسوده عنصر أو آخر ، ومن هنا جاء قبل نهاية القرون الوسطى .

رأينا كيف بدت « الأناشيد الجريجورية البسيطة » غريبة في نظر الجميع عدا البلد الذي نشأت فيه . ففي شمال الألب ، ظلت تبدو غريبة رغم طول ممارستها ، فكانت تفرض تارة على الشعب ، وتنبع تارة أخرى من رغبة صادقة في الامتثال بطقوس الكنيسة ، ومزج هذا العداء العام لم يكن أسباباً لاهوتية أو فلسفية ، بل رد فعل موسيقي فطري لشعوب الشمال ضد أسلوب غير مؤلف

جاءهم من الشرق ، وواجه أبناء ما وراء الألب والشمال الغربي ، بسذاجتهم وتشككهم وبعدهم عن أى مؤثرات حضارية أجنبية ، المهمة الكبرى الخاصة باستيعاب أسلوب طقوسى جديد معتمدين على أذواقهم الموسيقية الفطرية ، ولكنها مستقلة أصيلة ، فى الحصول على لغة موسيقية تشبع حاجاتهم الجديدة بصورة أفضل . ولو اتيج حضارة هذه الشعوب اتباع طريقها الطبيعى ، لكان من المحتمل أن الملامح الوطنية تكشف عن نفسها فى صورة أوضح وهى الملامح التى ندرسها الآن من خلال تناولهم للفن الجريجورى ، كما حدث فى الأدب الذى كان أكثر نجاحا فى صموده ضد التأثير والقيود الأجنبية . ولكن القيود التى فرضتها الكنيسة على الموسيقى كانت شديدة الوطأة لمساسها بصميم الشعائر والطقوس ، فلم تقبل الكنيسة سوى الموسيقى المرتبطة بشعائر العبادة وحدها ، ولم تعترف بأى موسيقى غيرها . وإذا كانت الكنيسة فى إيطاليا - حيث كانت الجريجورية أكثر قربا من أرواح الناس - قد عجزت عن استبعاد تدخل العناصر الدنيوية فى موسيقاها ، فانها قد واجهت صراعا أمرا فى بلدان الشمال ، التى شعرت بغربة الشعائر ، وخاصة بغربة موسيقاها .

من هذا يتضح كيف شغل أكبر جانب من العصور الوسطى بهذا التضارب الكامن فى الأذواق حول تشكيل المادة الموسيقية القائمة وإعادة تشكيلها ، وهى التى نتجت عنها البوليفونية فى تحولها الحثيث من فكرة اللحن (الميلودى) كاهم عنصر موسيقى الى تنظيم الإيقاع ، وهذه ظاهرة فريدة من النفائس الفذة لحضارة الغرب . وبنور البوليفونية موجودة فى الغرب ، بيد أنها لم تستطع العثور على تعبير فنى عنها بسبب الصراع بين مخلفات الماضى فى الموسيقى . . علينا إذن ارجاع تقدم البوليفونية الى مؤثرات سيكلوجية وعنصرية ظاهرة فى الموسيقى الشعبية لحضارتى الشمال والشمال الغربى . وانتهى الأمر بقيام العلم الموسيقى الوسيط والفلسفة الوسيطة بالتوفيق بين هذه الحضارة الشمالية فى موسيقاها القومية وبين المذاهب الموسيقية للعصر الكلاسيكى القديم وممارسة الفن الجريجورى . فلم تكن المعارضة بقادرة على الاستمرار فى مواجهة اصرار الكنيسة على المحافظة على موسيقى شعائرها ، ونوعها .

يلتقى الدارس الحديث بالبوليفونية فى اللحظة التى تحقق فيها هذا التوفيق بصورة جزئية . وليس من الميسور الاهتداء الى ما هو أكثر من الدليل العابر عن أصل البوليفونية ، لأننا نفتقر الى وثائق ، من جراء عدم تدوين هذه الموسيقى . ولقد عجزت الموسيقى الوطنية عن المحافظة على ذاتها ، فى حالتها الأصلية ، بالنظر الى شدة تأثير موسيقى الكنيسة . فلم يستطع أولئك الذين كانوا ينشدون الأناشيد الجريجورية - علينا ألا ننسى قيام جموع المصلين بهذه المهمة فى

العهود الأولى - منع أنفسهم من خلط بعض الألحان التى يعشقونها بالأناشيد التى كانوا يترنمون بها فى الكنيسة ، إن هذا يفسر أيضا الطابع الجريجورى للأغاني الفولكلورية عند الكثير من البلدان ، التى لا يتوافر بينها شئ مشترك . فكثيرا ما تكشف الأغاني الفولكلورية من فنلندية وكندية ومجرية واسكتلندية عن وجود لمحات مميزة فى ألحانها ، تجعلها تبدو وكأنها متشابهة . ولولا اختلاف الإيقاع وعروض الشعر والصرف والنبرات فى مختلف اللغات لتعذر علينا التفرقة بين أغنية فولكلورية وأخرى من تلك البلاد .

تمسكت الكنيسة بأناشيدها ، ومن ثم تحتم عدم المساس بالألحان الجريجورية . وفى حالة إباحة وجود أى أسطر لحنية أخرى فى الموسيقى كان لا يسمح بها الا كشيء « اضافى » بالنسبة للألحان المقدمة الأصلية . واضطرت الحوافز البوليفونية الأصلية عند شعوب الشمال الى الرضوخ على مضض ، وقامت بالتكيف مع الفن الموسيقى الذى فرض عليها ، ومع هذا فقد اقلنت موسيقى الآلات المرتجلة للمنستريل من تبعيتها للكنيسة ، ولذا احتفظ الأدبائية والمنستريل والآلاتية بقدر كبير من أصالة طابع موسيقاهم . وتشهد أقدم وثائق موسيقى الآلات الشعبية بشيوع مبدأ تقسيم الموسيقى الى مقامات كبيرة وصغيرة عند هؤلاء الموسيقيين البسطاء . وتعد هذه الحقيقة استثناء فى الفن الموسيقى للعصر . فلقد اعترض العلم الموسيقى الوسيط على هذه المقامات ، واستخف بها ، ووضع فى مقابلها نظريات القدامى . ولم يرضخ الموسيقيون وأصحاب النظريات من أهل العلم للسليقة الطبيعية للموسيقيين الا بعد مرور عدة قرون ، أى القرن السادس عشر ، عندما وضعوا قواعد للممارسات الشائعة القديمة قدم حضارة أولئك العلماء .

اشكال البوليفونية الباكورة ، وأساليبها

دفع تقدم الحياة الموسيقية فى ويلز وشمال انجلترا كثيرين من المؤلفين الى الاعتقاد بان هذه البقاع كانت أول من عرف الموسيقى البوليفونية . واعتمدوا فى ذلك بوجه خاص على كتابات جيرالدوس كامبرنسيس (١١٤٧ - ١٢٢٥) وبالأخص كتابه Descriptio Cambriae ، حيث ذكر فى معرض حديثه عن موسيقى ويلز ان الاهالى كانوا لا يغنون لحنا واحدا ، كما تفعل الشعوب الأخرى ، ولكنهم كانوا يغنون أسطرا لحنية مختلفة ، ولذا كان المرء يستمع فى ويلز الى الحان مختلفة بقدر عدد المغنين الحاضرين . وينبغى تفسير هذه الملاحظة على أنها إشارة الى غناء « دورات الكانون » canonic rounds المعروفة بانها من الاشكال القديمة للموسيقى الشعبية ، وفيها يتوالى دخول المغنين بنفس اللحن

ذاته واحدا تلو الآخر بمجرد انتهاء السابق عليه . وإن ظهور « السامر كانون » الشهير بعد بحث جيرالدوس بنصف قرن تقريبا لدليل كاف على صحة هذه النظرية . وشاعت شمال نهر الهمبر وعلى طول شواطئ يوركشاير طريقة مماثلة ، ولكنها اقتصررت هنا على سطرين لحنيين . واعتقد جيرالدوس بأنها لم تكن مظهرا من مظاهر الفن ، بل نتيجة إحدى العادات ، فكانت ممارستها طبيعية ومألوفة إلى حد اشتراك الأطفال بالغناء بنفس الطريقة ، إلى درجة أن بدأ الاستماع إلى أغنية مفردة يغنيها صوت واحد أمرا غير مألوف . وأشاع جيرالدوس الاعتقاد برد أصل هذه الممارسة إلى الدانيمركيين . وهو افتراض غدا محتمل التصديق بعد اكتشاف أساليب بوليفونية شعبية قديمة في أيسلندا . وسن الجدير بالذكر أن يكون هناك تماثل بين *twie söngvar* الأيسلندية كما وصفها فون هورنبوستل في الجزء الثاني من *Deutsche Island forschung* مع *gymel* الأغنية مزدوجة الخط اللحني من ناحية اسميها وطبيعتها . ولقد أشار إلى وجود البوليفونية في إنجلترا حتى أقدم الكتاب . إذ وصف الهارمونية كل من الأسقف الانجلو سكسوني «الدهيلم» من نهاية القرن السابع ، ويوهان سكوت أريجن (القرن التاسع) بأنها نغمات متآنية (تحدث في آن واحد) . وأخيرا فإن أول وثائق موسيقية فعلية لغناء أكثر من خط لحني واحد قد جاءت أيضا من إنجلترا .

أن أقدم وثائق الموسيقى المتعددة السطور اللحنية ، وهي الأمثلة الموسيقية المتضمنة في نص مبحث *Musica Enchiriadis* المكتوب في النصف الثاني من القرن التاسع ، وتدعى ، الأورجانوم ، (أغنية موسيقية وقورة أو عمل موسيقى أو *diaphonia Cantilena* ، الأغنية ذات الصوتين) . ويتألف الأورجانوم من لحن طقوسي معين ، تحته سطر لحني يتبع الأصل نغمة نغمة على مسافة الرابعة ثمة تفسير آخر - يقبل الاحتمال أيضا - ويربط بين الأسسم والأرغن ، ويدعم الفكرة بالقول بأن السطر اللحني الثاني لم يكن يغنى ، ولكنه كان من اختصاص الأرغن .

أقدم مخطوطة « للأورجانا » ، وأكثر هذه المخطوطات طرافة هي *Winehester Troper* ، وجاءت من إنجلترا ، وترجع إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر . وتحتوي بالإضافة إلى العديد من « السيكونسات » و « التروببات » وأغاني القداس ، على حوالي المائة والخمسين « أورجانا » من سطرين لحنيين . ولما كانت هذه الأمثلة الباكراة من الموسيقى المتعددة السطور اللحنية تتألف في الأغلب من أغاني طقوسية كان يؤديها عادة منشدد منفرد لذا يتحتم افتراض وجود ارتباط وثيق بين الموسيقى المتعددة السطور اللحنية

والتروبية : الفن المعتمد على صوت مفرد . وهكذا يرتد الخيط مرة أخرى إلى إقليم البروفنس والى أسقفية القديس مارسيل الكبرى في ليموج بخاصة . . . وتكشف الأورجانا الانجليزية الباكراة عن وجود علامات لا تدع مجالا للشك في التأثير بليموج ، كما اعتمدت أيضا النماذج المتأخرة من البوليفونية الانجليزية على الممارسة الموسيقية لمدرسة نوتردام في باريس . إن هذه الحقائق تدحض ادعاء « اختراع » الانجليز للبوليفونية : الرأي الذي أملتته عواطف بعض الكتاب . لقد كان التفاعل الحضاري بين الجزر البريطانية والقارة الأوروبية نشطا نابضا ، وكان الاقطاعيون النورمانديون يملكون أقطاعات في كلا البلدين ، واعتاد الطلاب الانجليز زيارة باريس ، وشغل انجليز عديدون مراكز هامة في فرنسا ، فكان بينهم جملة أساتذة وأصحاب وظائف دينية كبرى في الكنيسة . ويستحيل استبعاد هؤلاء من التاريخ الفكري لفرنسا . وكانت التجارب الموسيقية في أوروبا مازالت بطيئة مبهمة عندما كانت إنجلترا تملك بالفعل موسيقى كنسية بوليفونية نامضة تمارس على نطاق واسع ، وبين وولفريدج وهاندشين كيف تعددت جوانب هذا الفن ومدى ثرائه في أواخر القرون الوسطى ، ولكن البوليفونية الانجليزية في القرون الوسطى قد تأثرت دائما بالفن الفرنسي ، ولم تحدث هي ذاتها أي تأثير يذكر على الفن الأوروبي قبل القرن الخامس عشر . وكان المركز الأساسي لفن « الأورجانا » هو وسط فرنسا ، وكل ما يستطاع استدلاله من قيام الموسيقيين الانجليز بتكييف أنفسهم مع الفن الجديد للبوليفونية هو صحة النظرية القائلة بأن ارتقاء البوليفونية قد جاء نتيجة للصراع بين الفن الجريجورياني والموسيقى الوطنية ، لأن الجزر البريطانية كانت أقل تعرضا للتأثير الجريجورياني من جاراتها في القارة الأوروبية .

نظرا لعدم وجود وثائق موسيقية للتاريخ الباكر لشعوب الشمال ، يتحتم الاعتماد على التخمين والاستنتاج في معرفتنا للأمثلة الاقدم من الحضارة الموسيقية التي اختص بها شمال أوروبا وحده ، والأورجانا التي طالما تعرضت للسخرية ، فلم « يخلق » هوكبالد الأورجانوم بالتأملات النظرية ، والأصح هو قيامه بصياغة إحدى الممارسات العريقة في نظام منهجي ، وهو إجراء له ما يماثله في الفنون الأخرى . وفي هذا المجال تصارع ولع الشمال بالحركة مع التعلق الكلاسيكي بالبراح ، واشتدت حيوية هذا الصراع في فرنسا ، حيث التقى عالما الحضارة ، وعندما أسفرت المصالحة بين الشمال والكلاسيكية عن ظهور الطراز القوطي آخر الأمر ، وهو أسلوب تأثر في أغلبه بتصوير أهل الشمال ، بزغ أيضا أسلوب مماثل في الموسيقى يصح تسميته بالقوطي الباكر ، لأنه عكس نفس الخصائص التي عكستها المبدعات الأخرى للامعية الانسانية . وعلى هذا لم يبق غير الربط بين هذه البوليفونية الشعبية والموسيقى الطقوسية كي يتحقق التحول إلى شكل من أشكال الفن ، وحدث هذا الربط في « التروبية » .

التعريف المعتاد للأورجانوم حين بسيط ، ففيه اللحن الأصلي أو المتاح « الكانتوس فيرموس » (الأغنية ، أو اللحن الثابت) وهو في العادة لحن من الأغنية البسيطة يصاحبه لحن آخر ، يوازي اللحن الثابت على مسافة « الرابعة » ، - أو تبعاً لما ذكره جويدو - على مسافة الخامسة أيضاً . على أن هذا التعريف لا يعد وافياً ، كما أنه لا يبين الأهمية الكبرى لما يحدث . فعند إضافة لحن ثان للأغنية المعتادة ، يتقيد انطلاق هذه الأغنية ، وتكتسب النغمات المفردة العديمة الأهمية بذلك مكانة خاصة في أي لحن ذي طابع شرقي - حيث لا تزيد عن جزء لا يكاد يذكر في « جريان اللحن » - فعندما تعزل هذه النغمات المفردة عن النغمات المتعاقبة التي يتألف منها اللحن ، فإنها « تتحول إلى طاقة راسية » ، إذ تغدو جزءاً من مركب النغم الذي أحدثه رنين نغمين في نفس الوقت . ويتخذ مركب النغم الصدارة ، ويزيح المظهر الميلودي للموسيقى إلى الوراء ، أي ينتزع من « الكانتوس فيرموس » طابعه الميلودي البحث - وهو الخاصة التي سادت طيلة القرون الوسطى - ويتحول إلى ما يدل عليه اسمه بالضبط : « أغنية صارمة أو ثابتة » ، وهكذا تحولت هذه الألحان الجريجورية - التي عملت كانتوس فيرموس ، وبدأت في نظر عصر شارلمان وآله روحانية بحتة ، وتعبيراً علوياً من الفن ، تحولت إلى أساس شيدت فوقه عبقرية شمال غرب أوروبا عالماً موسيقياً جديداً يمثل حضارة الغرب مثلما كان اللحن المفرد ممثلاً للشرق .

ومع هذا فلم يكن من المستطاع استبعاد العنصر اللحني بنغماته الأفقية من الممارسة البوليفونية الناهضة ، لأن عراقة تمتد إلى عدة قرون . وبعد أن تصارعت معه العقلية الغربية ، واخضعته لذوقها اتجهت إلى اكتشاف إمكاناته في نطاق إطار الفن الموسيقي الجديد . هنا نلاحظ حدوث تحول ملحوظ في الفكر الموسيقي . فبالرغم من اعتماده على « الكانتوس فيرموس » الذي احتفظ بطابعه الثابت ، فقد ازداد اتجاه سطر « الأورجانوم » إلى اتخاذ مظهر ميلودي مستقل وبذلك دخلت البوليفونية مرحلة جديدة من تقدمها ، كان لها نتائج بعيدة الأثر . وافسح التقدم المطرد الذي تتعاقب فيه النغمات المفردة - والذي أسفر عن ظهور حركة مماثلة : نوتة موسيقية في سطر الكانتوس فيرموس مقابل نوتة موسيقية في السطر الآخر الذي يعرف بالسطر اللحني المنظم - أفسح المجال أمام علاقة متحركة أكثر تنوعاً بين السطرين اللحنين . والخطوة الهامة الأخرى هي نقل اللحن الثابت من الموضع الأعلى إلى الموضع الأسفل فإزداد اتجاه هذا ، أي الكانتوس فيرموس نحو الاستطالة ، بينما اتجه السطر الأعلى إلى غزل نغمات متحركة فوق السطر المستطيل . وفي « أورجانات » أواخر القرن الحادي عشر ، تحقق التباين بين السطر الأعلى الفياض بالحيوية والكانتوس فيرموس البطيء

الحركة ، في أسمى صورة منطقية . وحوالي سنة ١١٠٠ ، وضع جون كوتون القاعدة الآتية : « إذا اتجه السطر الأساسي للصعود ، يتحتم اتجاه السطر اللحني المصاحب إلى الهبوط ، والعكس بالعكس » . لأول مرة ، بينت هذه الجملة بإشارتها إلى الحركة العكسية الاضطرارية أهم مبدأ في البناء الموسيقي . وهو قيادة الصوتين أو كتابة الموسيقى في أسطر لحنية متعارضة . ومنذ ذلك الحين أصبح الأورجانوم ذو السطرين اللحنين بعد تقدمه يدعى باسم الديسكانتوس أو « الديشان » بمعنى اللحن المعاكس أو المعارض . وذكرت قوانينه في بحث يسمى Discantus Vulgaris Postio . نشر في الجزء الأول من مجموعة كوسماكر . وحدد مؤلف هذا البحث - الذي كتب حوالي منتصف القرن الثاني عشر - قواعد تأليف السطر اللحني المستقل الذي اتخذ اسم « الديسكانتوس » وأردف قائلاً : « احفظ هذه القواعد عن ظهر قلب ، وطبقها ، حتى تتسنى لك الاحاطة بكل فن (الديسكانتوس) » .

معنى هذا بالطبع استمرار اعتماد البوليفونية على الارتجال ، ولكنه ارتجال يتبع قواعد منطقية . ففي هذه المؤلفات ذات السطرين اللحنين ، نرى لحين مرتبطين ببعضهما البعض برباط وثيق محكم ، فهما يسيران في حركة متوازية ، ويقطع كل منهما الآخر ، ثم يتابعان مرة أخرى حركتهما في اتجاه مائل . ويصح نفس الوصف عن الحليات الخيطية المعاصرة مثل نسيج العنكبوت . ولكن الغريب هو أننا رغم رضانا وأعجابنا بالتلاعب الخيالي في الأشكال المترتبة على التواء الخطوط في الحليات القوطية ، فإننا قد اعتدنا وصف الظواهر الموسيقية المناظرة بأنها محاولات فجأة في التأليف الموسيقي ، وكان نفس الحافز الخلاق الذي تحمس له مبدع الحليات التي ترى في فن العمارة القوطية هو الذي حث على تطوير السطور الموسيقية في نطاق الإطار المحدد لحيز النغم ، وعلى تقاطعها وخلودها إلى السكينة في القفلة عند آخر مراحلها . إذ تمثل هاتان الحالتان الذوق الموسيقي المستطاع الأوحده للعصر ، ومن غير المناسب اتهام مؤلف البوليفونية القوطية بالافتقار إلى أي إحساس بالرخامة ، أو شفافية النغم ، لأن هذه المعايير لم تكن معروفة ضمن جماليات العصر .

كان دير سان مارسيل العظيم في ليموج أهم مركز لتأليف الأورجانوم . ولا غرابة في ذلك ، إذا ذكرنا أنه كان أهم مراكز الحضارة في عصره . وانتشرت هذه المرحلة من الفن البوليفوني ، لا في إنجلترا وحدها ، بل وفي إسبانيا أيضاً . كما يتبين من الأورجانات العشرين من المخطوط الأوحده Codex calixtinus التي كتبت للكنيسة Santiago de Compostela وهو من أشهر الأماكن التي يهرع الحجاج إليها في غرب أوروبا المسيحية .

في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، تغير الأسلوب تغيرا واضحا في كل قرون الفن . فطلت « الرومانس » أو القصة الشعرية بأبياتها المزوجة وقوافيها ، محل الشعر الاستروقي ، واستحدثت بذلك شكلا جديدا . بزغ الشعر الجديد - كالفن القوطي المعاصر - من فرنسا عن المقاطعة البريطانية الخاضعة لحكم الفرنسيين ، وتشتمل هذا الأدب بعشق رواية الحوادث . ففيه تنطلق حركة ذاتية من الأحداث المتوالية ، بسرعة بالغة ، وزاد السور طلاقة وخفة ، وددت الأحداث وكأنها تحرك على اتباع خط مستقيم صاعد . فهي تسير في خطوط متوازية لفترة ما ، ثم تتفرق ، ثم تتقاطم ، وكان كل هذا حدث بمحض الصدفة . وتتوالى أحداث الرواية في تعاقب سريع ، وكأنها صور تتابع من لفة فيلم سينمائي . . . وتحول الأسلوب الملحوظ في الاتجاه الفني من الرومانسك إلى القوطي ، وفي التغير من القوالب الثقيلة الضخمة إلى قوالب الأدب التي تتفاعل فيها القوى في حركة نابضة بالحياة . كل ذلك التحول ظاهر بوضوح في هذا الأدب وقد تغير في نهاية العصر القوطي إلى « الفرتيتوزية » العابثة الأقرب إلى القبح مثلما حدث في الفنون الأخرى . واختلاف النظرة واضح أيضا في أسلوب العرض فبخلاف الشعر الملحمي القديم الذي كان يميل إلى عرض أجزاء كبيرة من الرواية في مشاهد « بطولية » قائمة بذاتها ، تنتقل « الرومانس » القوطية من واقعة لأخرى . فلا وجود للوحات الشعرية الرمزية الكبرى للشعراء الكلاسيكيين . . وما يصادفنا هو أوصاف واقعية للأحداث في تعاقب صاعد . ويتغير المكان بلا انقطاع بدلا من وحدته . ومن السمات القوطية المميزة تكرار الاستهلال . ويضاف إلى كل ذلك شدة الاهتمام بأدق التفاصيل . فحيثما اتجهنا بأبصارنا سنرى ميلا إلى الحركة النابضة بالحياة ، لأن المبدأ الموحد للعمارة القوطية هو بلوغ أكبر قدر من التطبيق في حركة العمارة . وتلعب الصورة الساكنة للفضاء دورا ثانويا . والمبدأ ذاته واضح في الموسيقى القوطية وتعبر عنه الحركة الإيقاعية لسطورها اللحنية المستقلة .

في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، توقف تأليف « الأورجانا » . ولاحظ جاكوبوس من ليج في سفره الهام : « نظرات موسيقية » Speculum Musicae اقتصار المحدثين في نهاية القرن الثالث عشر « على الموتيت والكانتيلينا » . ويتوافق ظهور « الموتيت » مع تحرر الكنائس الكاتدرائية من قواعد الدبرية واتبعها الموسيقى ، وبذلك ارتبطت البوليفونية في تقدمها بما يدعى « بالكنيسة الدنيوية » .

يتبين ازدياد استقلال الأصوات المتعددة في السطور اللحنية المختلفة من غلبة اعتماد أقسام الأورجانا Clausulae مما أدى إلى استعمال نص جديد يختلف

في السطر العلوي . هنا أعيد لحياء القاعدة القديمة « للتروب » . فبينما يعمد للسطر الخامس « بالتنور » بكلمات الطقوس الـ mot وتقوم الموسيقى بدور الكانتوس فيرموس ، تكرر السطور الكونترابنطية هذه النغمات في صيغ أخرى . وسرعان ما برز دور سطور التروب المصاحبة ، وبذلك فرضت أحداث تغيير في « الكانتوس فيرموس » الجريجورياني . شمة صعوبات تحيط باشتقاق الموتيت وتعريفه . في البداية كان اسمه motetus يدل على السطر الكونترابنطي الذي يعلو السطر السفلي أو يسير في حركة مضادة له ، متابعا للكلمات (و tenor من الفعل اللاتيني teneo بمعنى يستمر) وسمى السطر الثالث بالـ triplum ومنه اشتق مصطلحنا الحديث treble (في الإنجليزية والأمريكية) بمعنى السطر اللحن الأعلى ، وفيما بعد أصبح الاسم ينطبق على المؤلف بأكمله ، والموتيت من أصل طقوسي - كالمسكونسة - أثر منذ عهد باكر بالمثل على تقدم الفن الموسيقي ، ولكن الموتيت ما لبث أن شق طريقه إلى عالم الفن الدنيوي . وهناك ارتباط بفن التروبادور ، واشترك في الألحان الشعبية في تكوينها البوليفوني ، وأسفر ذلك عن ظهور فن دنيوي بوليفوني معبر ، فذ في فيض حيويته .

واستحدثت المدرسة الموسيقية للكنيسة القوطية الباكورة في شمال فرنسا أول تنظيم للبوليفونية الكونترابنطية ، وتركزت حول كاتدرائية العذراء مريم Beatae Mariae Virginis (نوتردام فيما بعد) في باريس . وعاصر ازدهار هذه المدرسة إنشاء الكاتدرائيات الجديدة . ووصف أنجليزي مجهول طبيعة الفن البوليفوني ، وطريقة ممارسته في بحث ذي قيمة كبرى ويبدو أن هذا الأنجليزي درس في باريس ، في نهاية القرن الثالث عشر . وسماه أول ناشر حديث له باسم انونيموس (المجهول الرابع) ، ونحن مدينون بالفضل لما كتبه هذا العالم بما نعرفه عن ماهية زعماء مدرسة نوتردام . والسيد المعلم (ماجيستر) ليونينوس (ليونان) - وفقا لما ذكره الراوي الأنجليزي - هو أول هؤلاء الزعماء ، والف هذا الموسيقي القديم الذي نشط في القرن الثاني عشر مجموعات كاملة من الأورجانا في عمل يدعى Magnus Liber Organ ووصف « انونيموس » الرابع المؤلف الموسيقي في الكاتدرائية ورئيس الكورس « بأعظم مؤلف للأورجانات » optimus organista . وكثيرا ما تساء ترجمة هذا المصطلح ، فيقال أنه يعني « عازف الأرغن العظيم » . والزعيم الثاني للمدرسة المعلم « ماجستير » بيروتينوس ماجنوس ، ولمع في عشرات السنين الأولى من القرن الثالث عشر . وبعد كما تدل أوصافه من الشخصيات الكبرى في تاريخ الموسيقى ، وتوصف مؤلفاته بأنها « كاتدرائيات » موسيقية في العصر القوطي . وتحول الاتجاه من البوليفونية المرتجلة للأورجانا الباكورة إلى فن بوليفوني منتظم الإيقاع . لهذا

السبب أقدم بيروتينوس السيد الجديد المسمى أعظم مؤلف للديسكانتوس *optimus discantus* ، على مراجعة عمل ليونينوس أعظم مؤلف للأورجانات وتفوق وجاوز بيروتينوس على الأورجانوم المزيج بسطريه اللحنين وأضاف إلى مؤلفاته سطرًا لحنيا ثالثا ثم رابعا . بلغ فنه القمة في الانجاز الشاعري « للأورجانا » ذات السطور الأربعة *organa quadrupla* الذي يكشف عن اكتمال في حرفية الموسيقى ومنطق البناء ، لا يصادف الا عند الجهابذة .

استخدم مصطلح « أورجانوم » حيناً من الزمن للدلالة على كل الموسيقى البوليغونية ، ولكن حوالى عهد بيروتينوس ، تحدد معناه فأصبح مقصوراً على الأعمال الطقوسية ، بينما اكتسب كل من « الكانداكتوس » و « الموتيت » مكانة مستقلة ذات خصائص أسلوبية مميزة . يعتمد الكونداكتوس - وهو مؤلف له نص شعري ولحن أساسي لا يلزم سبق وجوده ، فغالبا ما يقوم الموسيقى بابتكاره - على نفس النص في كل السطور ، وتنطق المقاطع في نفس الوقت كما في الأورجانات ويتميز الكونداكتوس بهذه الخاصة على الموتيت الذي يعتمد على نصوص مختلفة في كل سطر لحن من السطور الأخرى ، وتحولت هذه الظاهرة بالضرورة إلى تطرير للحن معلوم من الكلمات والموسيقى بمجموعتين أو أكثر من كلمات موسيقى أخرى . وحجب ظهور الموتيت الاعجاب بالكونداكتوس . فلقد نظر إلى الجمع بين نصوص وموسيقى متعددة في الاسطر اللحنية على أنه خطوة متقدمة على الكونداكتوس ، والأورجانات الطقوسية ، لأنها تعرض إمكانات جديدة لأداء التعابير الموسيقية . وبعد أن تزودت الألحان بنصوص خاصة بها ، أصبحت أكثر استقلالاً . وسرعان ما تحرر الموتيت من ضيق قيود الوظيفة الطقوسية ، وشارك في شتى أوجه النشاط الموسيقي .

استمر الموتيت في تقدمه ، واتجه ثلاثة اتجاهات رئيسية ، فاستمرت ممارسة القوالب القديمة من الموتيت اللاتيني ذي السطرين أو الثلاثة السطور اللحنية ، ثم حدثت ظاهرة هامة لموسيقى الكنيسة في القرن الثالث عشر : ازدياد الابتعاد عن روح الفن الجريجورياني ، وبدأ هذا الأثر ملحوظاً في الفن البوليغوني ، فأصبحت الأغاني البسيطة أقرب إلى رموز للماضي . ورغم استمرار تقديرها ، إلا أنها لم تعد تتمتع بالحياة . واتجه الموتيت إلى استيعاب العناصر الدنيوية ، فرأينا ظهور نصوص فرنسية في قوالب كانت فيما قبل وقفاً على اللاتينية . ولا يختلف هذا النوع الثاني - أي ما يدعى بالموتيت الفرنسي - ، عن الموتيت اللاتيني من ناحية القالب الموسيقي . وتحول هذا النوع في النهاية إلى قالب من سطرين لحنين فيه لحن بسيط في السطر العلوي ، ويصاحبه تنور طقوسي فقد أهميته تماماً ، ودوره كلحن طقوسي ، ولم يعد يغنى ولكنه يعزف على آلة . واستمر

أصله واضحاً في شذرات الطقوس القديمة التي تصحبه . ويعتمد النوع الثالث من الموتيت القديم على إضافة سطرين كنترابنطيين إلى التنور ، وبذلك اتسع البناء ، وأصبح ذا ثلاثة سطور لحنية ، ويعمل التنور المنحدر من مقطوعة طقوسية كأساس لكل ، أما السطران الآخران فيتصلان ببعضهما ببعض إلى حد ما ، وما لبث أن أصبح هذا النوع ذو السطور الثلاثة أهم نوع في الفن الموسيقي .

يصح اعتبار موسيقى الموتيت الفرنسي - كما لاحظنا من قبل - تقليداً للموتيت اللاتيني ، بالرغم من اختلاف مضمون النص اختلافاً ملحوظاً . فبينما اعتمدت أغلب نصوص الموتيت اللاتيني على أشعار دينية أشبه بالتراتيل أو المناجاة كانت النصوص الفرنسية دنيوية محضة ، من الأغاني الراقصة - عادة - أو الأغاني الغرامية ، وما أشبه . وتكشف غلبة استعمال الترجييعات عن توثق الصلة بين الموتيت والأغاني الشاعرية الدنيوية المنفردة . وقد تظهر المحاكاة الفرنسية للموتيت اللاتيني على عدة أوجه ، ولم يقلد الموتيت اللاتيني إلا في بعض أمثلة . أما في الأمثلة الأخرى ، فكانت الألحان المعتمدة على نص فرنسي تقدم فوق «تنور» من الموتيت اللاتيني . وأخيراً فقد يترجم أي موتيت لاتيني بحذافيره إلى الفرنسية ، ويبقى اللحن وحده بلا تغيير . وازداد الموتيت اللاتيني ثراءً أيضاً نتيجة لهذا التفاعل . فكثيراً ما كانت الموتيتات الفرنسية تترجم إلى اللاتينية .

تطلب ما صادفته السطور اللحنية من نمو واستقلال نظاماً جديداً للتدوين . فلم يعد نظام « النومس » المعتمد على السماع والذاكرة قادراً على تقديم تعقيدات هذه الموسيقى . وجاء في أعقاب التحديد الدقيق للطبقة الصوتية نظام يسمح بقياس ديمومة النغمات ، وبذلك ظهرت « الموسيقى القابلة للقياس » *musica mensurata* واختيرت علامات بسيطة يسهل تذكرها من المادة الموجودة ، وتحددت النسبة بين النغمة القصيرة والطويلة ، وظهر أيضاً نظام جديد من الاتصال الإيقاعي وتنظيم الإيقاع يعتقد أنه قد انتقل إلى الموسيقى بعد تأثرها بإيقاع الشعر الفرنسي ، ودقته الرياضية . وهكذا تم الآن التحريك الميلودي *melodic motion* للأغنية الجريجوريانية البسيطة ، بطريقة عقلانية ، فيما يدعى بالمقامات الإيقاعية ، وعددها ستة ، وزودت الانماط الإيقاعية بتكويناتها المختلفة من الديمومات القصيرة والطويلة . وتقيدت المبادئ الإيقاعية السائدة باتباع الإيقاع الثلاثي . فلقد حاولت الروح المدرسية (السكولائية) قمع الجانب الحسي الذي اعتقد أنه من مستلزمات الإيقاع الثنائي ، بأن أكدت اكتمال القسمة الثلاثية التي ترمز إلى الثالوث المقدس . ومن هنا جاء وصف الزمن الثلاثي بالزمن المثالي الكامل *tempus perfectum* ، وبلغ تنظيم « الموسيقى القابلة للقياس » اكتمالاً ملحوظاً في نهاية القرن الثاني عشر ، وشاع بعد أن نجح الفن القوطي في الانتقال من فرنسا إلى البلدان الأخرى .

أحدث تطبيق الأسلوب الإيقاعي الجديد على الألحان المستقلة أنواعا مختلفة من المؤثرات ، ففي حالة اختلاف المقام (*modus*) في كل سطر لحني ، يترتب على ذلك تفاعل أنماط إيقاعية مستقلة ذات فاعلية إيقاعية ديناميكية لا يصدقها عقل ، لم تعرفها الموسيقى لا من قبل ولا من بعد ، واشتدت قوة هذه الحركة الإيقاعية - وبخاصة بعد المعلم بروتينوس - فاشتدت وطاؤها على سطر « التنور » الذي كان حتى الآن « خاملا ساكنا » بما فيه من كانتوس فيرموس جريجورياني . ومع هذا ، وهذه علامة مميزة ، فقد استطاع سطر التنور التقليدي الأصلي الاحتفاظ بطبيعته الروحية الأثيرية ، وأن يثبت وجوده وسط انطلاق الخيال الذي يسود السطور الأخرى ، وهناك موتيمات كالنص الموجود ضمن الخطوط الشهيرة المحفوظة في مكتبة كلية طب مونبلييه بفرنسا يتبين (في صورتها الحديثة القسمة الى مازورات) ، أربعة مقاطع للخانة الواحدة في السطر العلوي ، وثلاثة مقاطع للمازورة في السطر الأوسط *contra tenor* ومقطعان للمازورة في سطر القرار (التنور) . وزاد من هذا التعقيد وجرد اختلاف كامل بين النصوص الثلاثة . فهي تعتمد على بحور متفاوتة الطول ، وبناء استروفي مختلف . في هذه الحالة يستحيل الزعم بأن القالب بدائي وصنعت الموسيقى بدائية أيضا . فهو بناء بوليفوني عقلاني من أعلى درجة .

لم يكن ما ترتب على استعمال نصوص مستقلة للسطور المختلفة مجرد زيادة في شدة الإيقاع فحسب ، ولكنه أسفر في بعض الأحيان أيضا عن ظهور مواقف درامية فريدة ، تعبر فيها السطور المختلفة عن عواطف مختلفة ، وأصول مختلفة ونذكر فريديخ لودفيج مثلا خصصت فيه أحد السطور للقس الورع وكيف « تبرق أعمال القسس الاتقياء كالنجوم في قبة السماء الزرقاء » .

Ve lut stelle fundamenti fulgent facta praelatorum

ويعارض هذا السطر اللحني الذي يتبع مقاما إيقاعيا وأدعا السطر العلوي *triplum* الذي يهدر في إيقاعه النابض في المقام السادس ، في وجه القسس المنافقين الاشرار العربدين الداعرين الذين يسيئون للكنيسة *ypocrite*

pseudo pontifices ecclesiediri بينما يستند الموتيت كله على

اللحن الرحيب لسطر التنور *et gaudebit carnificess* الهللويا التي تغنى في أيام السبت الواقعة بين « الصعود » وعيد العنصرة ، على كلمات وداع السيد المسيح (يوحنا ١٤ - ١٦ - ١٨) *non vos vetiquam orphanos* والتي تشير الى معجزة « العنصرة » . ويشهد الجمع بين أفكار ذات معنى رمزي فني في رمز شامل بالنظرة المثالية للقرون الوسطى وهي المنعكسة في الموسيقى والفنون الأخرى على السواء . وفي عهد تال ، بشر بعصر فني جديد ، أدى تعدد النصوص الى زيادة استقلالها وكذلك الى هيمنة النص الخاص بالسطر اللحني المتخذ الصدارة .

الرومانسك والقوطي

منذ عهد قريب فقط ، اتبع حتى الموسيقيون من أهل العلم عند كلامهم عن « الموتيت القوطي » نفس المصطلحات التي يستعملها مؤرخو الفنون التشكيلية في القرن التاسع عشر عند تحدثهم عن النحت الرومانسك أو الصور « البدائية » لآوائل الأساطين الفلمنكيين . فضلا عن ذلك ، فلم ير المؤرخون المحدثون في الموسيقى القوطية شيئا غير الفوضى ، باعتبارها قد عجزت عن التوفيق بين الخليط العجيب من الدنيوي والديني . على أن الموتيت الذي بدا في نظر أبناء العصر الحديث مستغلقا وبربريا قد صور أكثر من أية ظاهرة فنية أخرى مزاج عصره وأيديولوجيته . فالموتيت أقدر من أسفار « خلاصات » الفلاسفة على التعبير في آن واحد عن النص الأصلي ، وهوامشه . ويرجع خطأ نظرة أبناء القرن التاسع عشر الى الموسيقى القوطية - وكذلك الى الصور الفلمنكية - الى محاولة تطبيق جماليات القرن التاسع عشر على فن خضع لنظرة بعيدة الاختلاف . فهو يحاول اتباع نفس الطريقة في تأمل مشاهد التصوير المتراصة أو المترامية ، وفي الاستماع الى الموسيقى : أي يتصورها كوحدة فضائية . ولكن القوطية قد اتبعت نظرة مختلفة الى الفضاء ، وسجل تعبير مختلفة ، وفضلت في تذوقها الحركة على السكون .

ابتدع الفن الرومانسك بناء عقد السقف المقوس المتجانس ، أما السقف القوطي فيتألف من منشآت مفصلية ، يتحقق التوازن فيها بتأثير الضغوط المتبادلة للقوى ، ويسود منطق النظام الانشائي المحبوك حتى في الحالات التي لا تظهر فيها روابط عضوية تربط بين اجزاء البناء . وصف روبرت دي لاستيير مكان الكورس بكنيسة سان انطوان في روان فقال ان دعائم عقوده سنادات مرتكزة على طرف الحائط ، وتعمل كدعامة للعقود وكفاصل بين المصليات الجانبية معا . ولولا تفاعل القوى ، وحدث شد وجذب في نفس الوقت ، لانهار الصحن الأوسط . ان مثل هذه الجسارة في البناء ما كان من المستطاع تخيلها في العصر الرومانسك الذي كان يتعامل مع كتل ساكنة ثابتة . فالعمارة القوطية ليست ساكنة في طبيعتها ، أو مجرد كتلة مرتاحة ، أنها تعبير عن التفاعل الحسي المتحرك للقوى ، وطاقة فعالة تمسك البناء بأسره ، ولما كانت مكونات البناء كلها تشارك في هذه الحركة لذا فقدت الجدران أيضا تجانس كتلتها التي اتصفت به في العصر الرومانسك ، واشتركت في الاتجاه العام للعمارة القوطية التي تهدف الى التغلب على الوزن لتفسح وتحلق وكأنها قادرة على بلوغ أعنة السماء .

(★) والموسيقى حرمة (نبلبات) في الفضاء .

كان تحول « الأورجانون » ، الشماغ النجاش الى « الموت » القوطى بنسجه الحافل بالابقاع والميلوديا ، مشابهها من كل ناحية للتغيرات الأسلوبية التى حدثت فى الفنون الجميلة والأدب . ويتطلب ذلك من المستمع عند أصغائه الى الموسيقى اتباع نظرية جديدة وتصور جديد ، لأن الموتى القوطى لم يخلق أى رابطة تعاطف وثيقة بين المستمع والمغنى . فبدلاً من أن يركز المستمع اذنه على غناء مجموعة من المغنين ، عليه أن يتتبع سطور مستقلة تقدم ثلاث حالات متباينة : التوتر بانشاد الكانتوس فيرموس الوقور . ويتداول السطران الآخران الفقرات السريعة الحركة او الفقرات الحزينة الابطا حركة ، ويتحتم على المستمع - وينطبق هذا ايضا على الموسيقى الحديث - الاختيار ، أى اختيار سطر يتبعه ، حتى يندمج فى النسيج البوليفونى . ولو تصنى له متابعة الألحان المختلفة على هذا الوجه لكان ثوابه الاستماع الى نقائس من البراعة الموسيقية ، لم يعرفها على الاطلاق أى عصر آخر من العصور ذات النظرة الهارمونية التقليدية .

مذاهب الموسيقى ونظرتها فى العصر الوسيط

ترتب على اعتراف موسيقى الكنيسة بالبوليفونية ، ظهور جدل نظرى حول مبادئها وطرق ممارستها - وهذا امر متوقع - وهذه الأبحاث بعيدة كل البعد عن الاتصاف بالغموض فى تأملاتها ، كما جنح المؤرخون الى الاعتقاد . ان تنش الأبحاث الاولى اعترافاً بطريقة فى الممارسة الموسيقية أصبحت راسخة . ولما كان أصحاب النظريات قد شبوا على الايمان بنظريات « بوتيوس » ، لذا حاولوا البحث عن عامل مشترك يوفق بين البوليفونية والعلم الموسيقى الكلاسيكى اليونانى ، والمحاولة عقيمة ، وبخاصة اذا تذكرنا جهل القدامى الكامل بالبوليفونية . ويمثل هذا الاتجاه نهضة شارلمان أفضل تمثيل فى محاولتها الرجوع الى دعائم من العصر الكلاسيكى . وتركزت مهمة « ثقات » القرنين الحادى عشر والثانى عشر (الماجيستري) على تعزيز مختلف مذاهب وقواعد علم الموسيقى ، وشرحها . اما غاية اليافعين ابناء القرن الثالث عشر فكانت تقنين قواعد الموسيقى « القابلة للقياس » ، وتنظيمها . ومع هذا فانهم لم يغفلوا الجانب الفلسفى من علمهم ، وواصلوا بشغف تأملاتهم وتخميناتهم لطبيعة الموسيقى ، وموضعها بين الفنون والعلوم . ولقد كشفت أغلب أبحاث القرون الوسطى الموسيقية تشابهاً فى الموضوع استطاع رده الى المصادر التى اشتركت فى التأثير بها - بوتيوس وكاسيودورس وايزادور الاشبيلي - وابتداء من القرن الثالث عشر ظهرت دسامة واضحة فى مادة الفكر لم يعترف بأهميتها الا حديثاً وانبعث هذا التأثير الجديد من الفكر العربى الذى عرف ، وصادف تقديراً فى أوروبا منذ أنشأ رئيس الأساقفة ريمون الطليطلى كلية للمترجمين فى القرن الثانى عشر .

أهم شخصية فى علم الموسيقى عند العرب هو الفيلسوف الفارابى (مات ٩٥٠) الذى ألف سقراً موسوعياً متأثراً بأرسطو الى حد كبير . والفارابى من أوائل المفكرين الاسلاميين الذين اتشأوا منهاجاً فلسفياً يوفق بين أرسطو والاسلام . ويرجع الى دومنيقوس جوندمالينوس (١١٥٠) فضل نشر آرائه على نطاق واسع . قسم الفارابى الموسيقى الى موسيقى نظرية musica speculativa وموسيقى عملية musica active وترد هذه القسمة الى العصر الكلاسيكى ، ولكنها ظهرت لأول مرة فى المؤلفات اللاتينية كنتيجة لعمله . تأمل الفارابى بعد ذلك هذا العالم الموسيقى من وجهة نظر الموسيقى الواقعى الذى قد يكون من النظريين التابعين للمجموعة الاولى ، أو موسيقى متمرس من اتباع الموسيقى العملية . واعاد الفارابى لحياء فكرة كلاسكية هامة اخرى عندما قسم الميادين النظرية للموسيقى الى « البيلوس » و « الليتروم » ، و « الجستوس » ، وهى خطوة اعادت الرقص مرة اخرى الى حظيرة الموسيقى . وهكذا احتلت للفكرة اليونانية القديمة عن وحدة الشعر والموسيقى والرقص مكانها الى جوار نظريات بوتيوس الأكثر تجريباً .

والتأثيرات النظرية العربية كما عرضت فى ترجمة كتب ابن سينا وابن رشد والراغب البندىكتى جون ساليونوس اهتماماً كبيراً بأرسطو ، وان كان الارسطيون لم يتمكنوا من اثبات وجودهم الا بعد غناء . ولما كانت النظريات الارسطية قد جاءت من مصادر اسلامية ، لذا ساعدت الترجمات على تعريف العالم المصيحى الغربى بفلسفة الاسلام ، مما ازعج الكثيرين من اتقياء للمسيحيين الذين لمحو ما فيها من صدام بين الايمان والعقل . ومما يثير الاهتمام ملاحظة كيف تأثر بالميل الى العقل الباحثون الموسيقيون الذين بدأوا يهتمون بالجانب العلمى للموسيقى . وظهرت أول بوادر الشروح العربية لأرسطو فى أوائل القرن الثالث عشر فى أعمال باحث موسيقى وصف نفسه بحق باسم أرسطو ، غير أن المؤرخين المحدثين قد اعتقدوا الاشارة اليه باسم أرسطو المزعوم . وكان على دراية حسنة بالفلسفة ، وعلى علم تام بالممارسة الموسيقية فى زمانه . وازداد التأثير العربى بفضل فنان من بوفيه ، وروجر بيبكون الباحث الانجليزى العظيم والعالم الفيلسوف (١٢١٤ - ١٢٩٤) الذى خصص للموسيقى صفحات عديدة من كتابين « الكتاب الأكبر Opus Majus » و « الكتاب الأصغر Opus Tertium » (اكتمل الكتابان ١٢٦٧ - ١٢٦٨) ، وأصر على القول بوجود احاطة اللاهوتيين الكاملة بها . وأهم انجاز لبيكون هو وضوح نبوعه لمنهج العلم الحديث . ونظرت للموسيقى رياضيه ، ولكن على الرغم من ميله الشديد الى التصورات الرياضية البحتة الا أننا نستطيع ان نلاحظ التأثير العربى وعنايته بالطبيعة التجريبية للموسيقى ، وبخصائص الزنين المسموعة .

ابتداء من بيكون وجاكوبوس من لييج وجوهاني دي جروشيو - وترجم كتابات الآخرين الى حوالى سنة ١٣٠٠ - بدأت نظريات بوتيوس عن موسيقى الاجرام السماوية musica mundana تفقد أهميتها . والى جانب الانجازات اللاهوتية التى أضعفت « البوتيوسية » ، ظهرت نظريات تأملية علمية خالصة ونوع جديد من الموسيقى يدعى بالموسيقى السماوية musica coelestis فى التصنيف العام للعلوم ، ويرجع هذا بلاشك الى تأثير الكتابات الارسطية التى أصبحت الآن ميسورة فى ترجمات لاتينية . وهناك مصطلح آخر musica artificialis ، ويشمل على كل موسيقى فى نطاق الادراك الحسى الانسانى فى مقابل « موسيقى الاجرام » وموسيقى السماوات coelstis . وشهد بعض الكتاب الانجليز المبرزين فى الموسيقى - روبرت كيلواردى (مات ١٢٧٩) والوريدوس أو أميروس انجليكوس (١٢٧١) ووالتر أودينجتون (مات ١٢٣٠) - ويعد من أهم الباحثين الموسيقيين فى القرون الوسطى - شهوا بمدى أهمية الموسيقى عند رجال الأدب ، وان كان هذا قد بين أيضا نفور الباحثين الانجليز من التورط فى أية تأملات ميتافيزيقية من هذا النوع . ولذا تشكك أودينجتون فى وجود موسيقى للاجرام السماوية لها نغم يمكن الاستماع اليه . ويدل تناوله العلمى على اتباع نظرة عملية حديثة فى النظرة الى طبيعة الموسيقى . ومن الطريف ملاحظة كيف تحدث كل من بيكون وأودينجتون عن فن التمثيل فى معرض كلامهما عن الموسيقى ، وتعزى هذه الحقيقة أيضا الى التأثير العربى الارسطى (*) .

معارضة الكنيسة البوليفونية

بعد ازدياد شيوع المذهب الارسطى فى القرن الثالث عشر ، بدأ ظهور اتجاه ملحوظ الى قصر الكلام على الجانب العلمى للموسيقى ، الغنائية والخاصة بالآلات على السواء . وفى نفس الوقت ، خلقت معارضة الكثيرين من المفكرين المسيحيين لهذه المذاهب موقفا يمكن مقارنته بالموقف الذى ظهر نتيجة لاتجاه عالم الأدب فى القرن الثامن عشر الى نقد الاوبرا ، وتحمس الموسيقيون وعامة الناس للفن البوليفونى الجديد ، أما زعماء الكنيسة والعلماء فقد عارضوه ، وكثيرا ما عبروا عن مشاعرهم فى كتاباتهم ، وحذروا من تدهور فن الموسيقى ، ونعوا بوجه

(*) نقطة جديرة بالبحث . وهى مجرد ذكر فن التمثيل على لسان أى من كتاب العرب القدماء ! والواقع اننى اذكر قراءة شئ من هذا القبيل حيث ذكر الكاتب العربى كلمة « تراجوديا » « قوموديا » ، ولم انس ترجمة لكلمة « قوموديا » بالهجاء ، مما يدل على انه لم يدرك تماما ما نقله من ارسطو - المراجع .

خاص تغفل الروح الدنيوية فى موسيقى الكنيسة . وبين الخصوم الاوائل للممارسة الموسيقية التى بدأ ظهورها فى العصر القوطى الفيلسوف المدرسى الكبير جون من سولسبرى (١١١٥ - ١١٨٠) أسقف شارتر ، وابيلار راهب ريفولكس (مات ١١٦٦) . واشتدت حدة النقد ، حتى تعرض مبدا البولفونية ذاته للهجوم فوصف ديرنداوس الموتيت بأنه « هرجلة موسيقية » . وأسف روجر بيكون لاختفاء تقاليد أناشيد الكنيسة ووقارها ، ووجه اللوم الى « الاستمتاع الاحق بالأغاني الرشيق المتعددة الأصوات » ووضع مجمع ليون الثانى (١٢٧٤) جملة قواعد لمنع ما اعتبرته الكنيسة ممارسات ضارة ، على أن الاستنكار الذى أصدره البابا يوحنا الثانى والثلاثون كان أشد فاعلية . وهذا البابا من أصل فرنسى ، وكان يقيم فى افينيون . وهاجم فن « الديسكانتوس » وأسف لاستعاضة الحان القدم الطيبة بمبدعات الفن الجديد ، واستنكر تشويه أغاني الكنيسة « أنهم يشطرون الالحان بالفواق Ochete » ، ويطفئون حرارتها بالديسكانتوس والتربيلوس ، ومن هنا تدور الالحان حول نفسها بلا توقف ، فتخدر الاذن بغير أن تهدئها وتزيف التعبير وتعوق العبادة بدلا من أن تستحها .

والـ ochetier وتعرف أفضل من ذلك باسم الـ hoquetus طريقة عرفت عند الكونترابنطيين الاوائل فى العصور الوسطى . وفيها توزع النغمات والوقفات فى اللحن كشيئين متكاملين . ويترتب على ذلك شئ أقرب الى « الستكاتو » الحديث . واذا لم يغال فيه يترك أثرا بعيدا . دراميا فى بعض الاحيان . وهاج رجال الكنيسة وماجوا لاستعمال هذا « الهوكيت » ويفترض رجوع ذلك الى تعارضها مع الروح الجريجورانية بتأثير فرط صفاتها التعبيرية والدرامية . ويمثل وصف ابيلار لها أفضل تمثيل لاتجاه المزمتمين من زعماء الكنيسة :

« أحيانا قد ترى أحد الناس فاغرا فاه ، لا للغناء ، ولكن ليلهث . وبعد ان يكتم أنفاسه ، يقطع الصمت فيخرج بطريقة مثيرة للسخرية صوتا من جوفه ، او يحاول تقليد حشرجة المحتضر او النشوة التى يشعر بها المتوجع » .

وعبر جون سولسبرى عن استنكاره فى عبارة ربما كانت أشد ، ولعلها تذكرنا بلهجة أوائل أباء الكنيسة .

« تعكر الموسيقى صفو شعائر الدين ، فتعرض نفوس المصلين الوادعة للاغراء - وهم فى حضرة الرب ، فى رواق الحرم المقدس ذاته - بتأثير خلاعة الصوت واخلاله وبهرجته وتخذه عند تصنع النغمات والجمال » .

ان مثل هذه الاعتراضات الشديدة لا تتركز الى أى أسس جمالية . والظاهر ان هناك أسبابا اجتماعية وكنسية وسياسية قد حثت زعماء الكنيسة والباحثين

السياسيين على التحيز ضد الموتيت . ورغم أنه لم يمض الا وقت قصير على الاعتراف العام بالاورجانوم والكوندكتوس والموتيت اللاتينية كموسيقى طقوسية بحتة ، الا ان مؤلفات الموتيت الكونترابنطية المتقدمة قد تخطت حدود الطقوس ، واهتدت الى مكان لها في الدوائر الدنيوية . والواقع أنها قد أصبحت أحب فن دنيوي ، واسمى اشكاله . وبدأت الكنيسة تدرك ما يلقاه احتكارها للموسيقى من تحد خطير ، لأن تقدم البوليفونية قد استند في نهوضه على قاعدة أكثر رحابة مما تطبق الغايات الطقوسية الصارمة . ومع هذا فقد أسفرت معارضتها عن ظهور نتائج ملموسة . فلقد أدت الى زيادة ملحوظة في ممارسة اشكال الاورجانوم الأقدم والأبسط ، وفوق ذلك ساعدت على ظهور أسلوب كنسى مميز ، قبل المستحدثات في عالم الموسيقى ، ولكنه لم يطبقها على فنه الا بعد مرور وقت طويل . وظل مبدأ « اثبات الصلاحية » هذا من لوازم اتجاه الكنيسة نحو الموسيقى ، وسنرى كيف طبق طوال تاريخ الموسيقى .

لم يستمر الانشقاق والارتياب طويلا . وقام جيل البرتوس ماجنوس والقديس توما الاكوينى والقديس بونافنتورا بالتوفيق بين الايمان والعقل في نسق متآلف شامخ ، ثم يروا فيه في الايمان أى شئ يتنافى مع العقل . واقاموا حدا فاصلا بين اللاهوت والفلسفة حتى يتسنى توضيح الفارق بين العلوم التى ضمت كل عوالم المعرفة . فاللاهوت يختص بالالهيات ، أما الفلسفة فيحق لها استقصاء كل شئ آخر يتصل بعالم البشر . واستمر وجود روح لاهوتية ملحوظة في الدراسة الموسيقية ، وان كانت الابحاث كلها قد أصبحت متصلة الآن بالموسيقى الفعلية دون استغراق في التأملات الرمزية . وتم التوفيق بين الاتجاهات المختلفة في بحث هام يدعى « نظرات موسيقية » Speculum Musicae كتبه جاكوبوس من ليج . وعزى هذا البحث لفترة طويلة الى يوهانس دي موريس ، وحظى بالتقدير الى حد ان طلبة الجامعات تصوروا أنه من المستطاع الاقتصار في دراسة الموسيقى على كتاب موريس . ويرجع ذلك بلا شك الى الشهرة الكبيرة التى تمتع بها الباحث العالم موريس ، وان كان قيام جاكوبوس بتأليف هذا الكتاب قد أصبح الآن مؤكدا بلا مرأ .

ومع كل ما تمتع به جاكوبوس من ليج من علم وحصافة ، الا أنه قد استمر يخدم التقاليد ، وعليتنا لو أردنا الحصول على وجهة نظر متحررة في زمانه الرجوع مرة أخرى الى جان دي جروشييه ، أو يوهانس دي جروشييو ، كما كان يعرف في ذلك العصر الشديد الاعتزاز باللاتينية ، ولقد سبق ان ذكرنا اسمه من قبل كنصير للموسيقى الدنيوية اللاطقوسية . وكتاب « النظرية » Theoria لجروشييو ظاهرة فريدة في مؤلفات الموسيقى . فلا نظير لمؤلفه فيما حصى ، وليس له - فيما يبدو -

أى خلفاء مباشرون . وبدلا من ان يتبع جروشييو نظرة بوتيوس المقبولة عند العالم الموسيقى عن بكرة ابيه ، قام بخلق قاعدة أصيلة تمثله ، فقسم الموسيقى الى مؤلفات بسيطة Simplex ودينية ecclesiastica وهى نظرة عملية بمعنى الكلمة استهلكت عصرا جديدا .

تأثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة

لم يكن الفن الموسيقى العظيم الذى نهض في فرنسا ، وانتشر الى الربوع المجاورة ظاهرة منعزلة . وتجاوبت مع تغير بناء المجتمع تغيرا تآخري في شتى مجالات الحضارة . فلقد اكتسبت المدن التى تزايد استقلالها أهمية في الحياة السياسية ، وفي الحياة الاقتصادية أيضا . ودعا ماساد من أمان وسلام نسبين الى الاتجاه لمزاولة الفنون والآداب . كان احتكار الحقوق ، والسيطرة المطلقة على الاتباع ، من مقومات المجتمع الفروسي الارستقراطى الذى سمح توطد اسمه بازدهار فن ارستقراطى . الا أن صغار أصحاب الحرف والتجار بعد ان هربوا من العبودية استطاعوا شق طريقهم الى المدن ، وشاركوا ابتداء من القرن الثانى عشر في الحركة التجارية النشيطة في هذه البقاع التى مالبت ان أصبحت مراكز للصناعة والمال . وتحولت المدن اعتمادا على عداثها لطغيان النبلاء الى دعامات أساسية للامراء الحاكمين في الحرب والسلام ، وبدأت القصور الفاخرة في الزوال ، بعد اختفاء حضارة الفرسان الطبقية ، وظهر اشراف جدد من أصحاب الوظائف الرسمية ، لهم روح أقرب الى روح الطبقة المتوسطة ، والتفوا حول الحكام . في هذا الجو ، اتجه الشعر الى الرزانة وزيادة التدين . على ان شعراء الطبقة المتوسطة لم يعرفوا الشعر الغنائى الذى يزدهر في خلاء الطبيعة وجوها المنعش ، ولذا جاءت اشعارهم فظة تفوح منها رائحة الأماكن المختنقة . أما الموسيقيون والمغنون المتعلمون الذين انحدروا من الطبقة المتوسطة ، فقاموا بابتكار موسيقى كنائسية تكشف عن روح الجد والاستقامة المعروفة عن طبقتهم . ومع ان بعض التروبادور مثل آدم دي لاهال قد تعلموا منهم الفن البوليفونى ، الا أنهم لم يبدعوا أعمالا هامة في هذا الميدان الذى ظل وقفا على اعلام الكنيسة الذين قبلوا بدورهم المؤثرات الدنيوية كأشياء مسلم بها ، ولكنهم حاولوا تسخيرها لخدمة فنه الدينى .

سبق أن ذكرنا كيف شاركت الآلات في عروض الموتيت ، وقامت موسيقى الآلات بدور هام في الحياة الموسيقية للطبقة المتوسطة القوطية . ولا يزيد الميسور لنا عن بضع مخطوطات من أواخر القرن الثالث عشر ، وتحتوى على موسيقى آلات بحتة من بينها موتيتات للآلات . ولكننا اذا اعتمدنا في حكمنا على الوثائق المصورة العديدة سيتبين لنا أن الآلات كانت مستعملة على نطاق واسع . فلا عجب ان اذا

صادفت موسيقى الآلات هذه اعجاباً في التو ، وعظمت أهميتها الى حد ما تحوازمها على الموتيت . ويلاحظ أيضاً تأثير روح التنذر عند « الجوليارد » في المقلدات العديدة للموتيت التي ظهرت . وكتبت السطور العليا لهذه الموتيتات الزائدة ببراعة فذة ، وظلت قاعدة « الكانتوس فيرموس » راسخة ، أما سطر « التنور » فأصبح الآن مقصوراً على الآلات . وبدأ تدهور الموتيت بعد ازدياد هذه البيول الدنيوية ، أي بعد الاستبعاد التدريجي للكانتوس فيرموس الطقوسي وتفضيل سطور التنور الدنيوية ، وبذلك حلت « روح طبيعانية » محل الرمزية . ففسد التوازن الفذ بين الروحانية والحسية الذي اعتمدت عليه مكانة مؤلفات الموتيت ، فلم تكشف في صورتها كقالب دنيوي صرف عن حيوية كافية تساعد على اتخاذ الصدارة ، وارغمت على التراجع أمام الاغاني الفرنسية (الروندوهات والبالادات) التي خلفتها . وظلت قائمة في القرن الرابع عشر كموسيقى كنسية وقورة ، ولكن عملية المساواة والتسطيح قد أدت الى استبعاد خاصة التباين الضرورية التي اكسبت موتيت العصر القوطي طابعه .

ولقد رأينا كيف صادف الفن البوليفوني العظيم للعصر القوطي في فرنسا اصداً في الموسيقى الانجليزية المبكرة . ومن أسف ، لا تسمح لنا ندرة الوثائق بتتبع تطور الفن الموسيقي في إنجلترا بنفس الوضوح الميسور في فرنسا . وتكشف المخطوطات الانجليزية الى جانب المؤلفات الأصلية الواضحة عن وجود عدد من أعمال « نوتردام » بعضها في شكلها الأصلي ، والبعض الآخر قد تكيف بطريقة تناسب الانجليز ، بل هناك كوندكتوسات Conductus قليلة لها نصوص انجليزية . أما « السامر كانون » (كانون الصيف) فيمثل نوعاً من ابتكار الانجليز وحدهم . انه شكل لا أثر له تقريباً في القارة الأوروبية . تركيب « السامر كانون » عبارة عن كانون دوري بلا نهاية . وأول الآثار المعروفة تاريخياً عبارة عن أربعة سطور لحنية يصحبها فقرتان في القرار دائماً التكرار ، يتناوبان غناء لحنين . وبفضل براعة بناء اللحن ذي السطور الأربعة ، واكتمال التأليف ، ونضارة الروح ، تعد هذه المقطوعة أثراً فذا لبوليفونية العصر الوسيط . ومن أسف أنها مازالت المثل الوحيد . وثمة اجماع الآن على ارجاع تأليف هذا الكانون الذي يبدأ بعبارة « حل الصيف » Is Teumen In الى سنة ١٢٤٠ ، ويفترض ان مؤلفه شخص يدعى جون من فورنسيت والمخطوطة موجودة في دير رندج Reading . وزود العمل بنص لاتيني أيضاً : Perspice Christocola للاغراض الكنسية ، كما يعتقد .

وشاركت المانيا في الحضارة الموسيقية للقرون الوسطى بأغاني المينزنجر الروحية العميقة ، ولكنها كانت متخلفة بصورة واضحة في ميدان البوليفونية . فلا يصح القول بأن مبدعات هذا العصر قد بعثت من نفس البلد الذي سوف يخرج

منه يوماً ما يوهان سبستيان باخ . وانتقلت ممارسة البوليفونية القوطية من فرنسا الى اسبانيا ، كما يستطاع التحقق من المخطوطات العديدة في « كاتدرائية بورجس » و « طليطلة » وغيرهما . وينشر الآن « هيجيني انجليس » الدارس الكبير للموسيقى الاسبانية بعض المخطوطات القطالونية التي بدأت تلقى ضوءاً أكثر على هذه المرحلة المعروفة قليلاً من تاريخ الموسيقى .

يتبين من استعمال عناصر دارجة في مختلف البلدان ازدياد اثر الفن الشعبي ، ولكن ما تم استيعابه من العناصر القومية الصميعة قد جاء متناسباً مع ما سمح به ارتقاء الوعي القومي في القرون الوسطى . وكان هذا الوعي حينئذ بعيد التخلف بالنسبة للسلطان التقليدي للكنيسة . وتفسر هذه الحقيقة غلبة الممارسة المطردة للبوليفونية المنحدرة من أصل طقوسي والتي اتخذت الصدارة في فن الموسيقى مثلما اتخذ فن العمارة الكنسية الصدارة في عالم الفنون التشكيلية .

الفصل الثامن

Ars Nova الفن الجديد

تداعي نظام العصر الوسيط

يقسم المؤرخون الماضي الى عصور تاريخية يتأثير الحاجة العملية ، ولذا يعمدون الى ابراز أحداث أو خصائص عامة معينة عند تقسيم مآلاتهم التاريخية . والتقسيم الى عصور سهل يصير على الورق ، بيد ان العصور ذاتها لا تتربع خطوطا حسنة التحديد . فنهاية كل عصر تمر عادة بعهود من الاضطراب ، تنهض الانتفاضة منه منتعشة الحيوية ، ويمثل جديدة . والقرن الرابع عشر من بين عهود الانتقال هذه . ففيه تم حصاد المحصول الأكبر ، والحصاد المتأخر كان شحيحا ، ولكنه كان أول بوادر عصر جديد .

وصف القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر بأنهما يمثلان « اضمحلال القرون الوسطى » ، ويرجع هذا بلا شك الى حالة الدمار التي لاحظها المؤرخ . والحق ان القرن الرابع عشر قد حفل بالصائب كالحروب الفرنسية الفلمنكية والصينيتين التي انقضت في حرب المائة عام الفظيعة ، وانتفاضة الفلاحين ، والطاعون (الموت الاسود) الذي اكتسح غرب أوروبا . وما ساء ايطاليا من قوضى نتيجة لمشاحناتها الداخلية التي لا تنتهى . وفقدت الكثير من اهميتها السلطان الأعظم في العالم المسيحي : الكنيسة والامبراطورية . وتعرضت البابوية لأكبر محنة في تاريخها عندما نفيت مرغمة وبارادتها ايضا الى الفينيون (١٣٠٩ - ١٣٧٦) ، وكذلك من انقسام الغرب الذي تبع ذلك (١٣٧٨ - ١٤١٧) ولا ترجع الأسباب هنا الى أى مسائل خاصة بالايمان أو الفاحية العملية ، لأن الصراع الذي دام أربعين سنة قد تركز على السياسة والأشخاص ، مما خيب آمال المؤمنين والأتقياء . وساد القلق بين رجال اللاهوت ، ولكنهم اتفقوا بوجه عام مع السلطات السياسية في بلدانهم على من يتجهون بالطاعة : البابا أم المعسكر المضاد له . ومع ان الانقسام لم يترك أكثر من آثار مستديمة واهنة الا أنه قد عطل حينئذ الإصلاحات المعترف بحاجة الكنيسة اليها .

لم تعد الامبراطورية امبراطورية عالمية ، ولكنها أصبحت امبراطورية جرمانية خاضعة لآل فيتيلسمباخ وآل هابسبورج . وتدهورت العالمية المسيحية الغربية

وأخفق الغرب المسيحي في كل محاولة سنحت له للدفاع عن نفسه كحصن للإيمان وفي سنة ١٢٩١ ، سلم آخر ممتلكاته في الأرض المقدسة ، وسقطت القسطنطينية سنة ١٤٥٣ ، ولم تعد الفروسية بقالقها وتشامخها تسير الزمان . فلقد لاقت الهزيمة في كل مرة امتشقت فيها الحسام ضد القوى المعادية سواء ضد الهوسيين (انصار المصلح الديني هوس) أو القرويين السويصريين أو جيوش الشعب البولندي .

وأثار الموت الاسود فزع ابناء القرى والحضر معا . وبعد أن زال الطاعون ، اتجهوا الى تأمل الحياة الدنيا بتأثير الصورة التي لا تمحى للموت والمنطقة في ذاكرتهم على نحو لم يسبق له مثل . وتنافس الفنانون في تصوير الموت ، وأصبحت رقصة الموت « الماكابر » موضوع العديد من نفائس الأدب والفن . ومع هذا فلم يكن التركيز على الموت والمقابر من السمات المميزة للقرون الوسطى ، كما يميل بعض المؤرخين الى الاعتقاد ، بقدر ما كان سمة مميزة للعصر الذي تلا مباشرة تداعى النظام الوسيط . وبدأ التدهور مزعجا ، وبخاصة في الجوانب الاخلاقية ورقص العديد من الناس : رقصوا للموت ، واستسلموا لكل الرذائل ، فلم يترددوا في اقرار أشنع الجرائم . وقال أحد المؤرخين : « فاق الفساد الاخلاقي الدمار المادي » . وبمجرد أن تراجع الطاعون وقبع في أحط أكواخ المدن ، وزال الخطر ، انفلت عيار كل المشاعر المنحطة عند جموع الشعب الهلعة ، وترك لها العنان . والظاهر أن اقتراب الموت قد زاد من التعلق بالحياة والمتعة . ولم يقف أى شيء في وجه الجرائم . فلم يحل حتى وضوح خطر الموت دون اندفاع الناس في الشراهة ، وتنازعهم على ممتلكات من ماتوا بالفعل . ونزل الرهبان الى المدن وبددوا دخل الدير ، بعد تقاسم حفنة قليلة منهم له أثر هلاك أخوانهم . وشاركوا في الاحتفالات الصاخبة . كل هذه علامات واضحة لحضارة مصابة بمرض خطير ، في طريقها الى التدهور . ومع هذا ففي هذا الجو العفن ، ظهر لون وشعاع مركز من الحياة ، يتعذر علينا تصويره أو فهمه الآن ، فلقد انبعثت منبهات من الحياة اليومية ، الهمت المشاعر ، وزادت المتباينات المتواصلة تضخما ، فتكشفت في قلب الامزجة بين الانشاء المبتذل وعنف الهمجية ، وبين عمق الانفعال ورقته . ان مثل هذا التلاعب العابت بالألوان المتباينة لا يوحى بالظلمة والتدهور فالشمس التي تضيء المشهد دافئة لامعة .

تهشم ايمان ابناء العصر الوسيط بالخلود وبجتمية انتصار الحق ، اثر انتصار المسلمين في الشرق ، وسقوط الفكرة الامبراطورية ، وتنازل البابوية عن مثلها الأعلى : السلطان الديني والاخلاقي ، ومبوطها الى مكانة أكثر تواضعا تركز سلطانها في الغرب على المال والسياسة . على أن هذا لم يعن استهلاك عبقرية

أوروبا الفتية . فقد استطاعت الخروج ظافرة من المعمة ، فأثبتت ان « الارادة هي اعظم سلطان على الأرض . ولم يعد العقل أساس الفهم والناحية العلمية ، بعد أن حلت الارادة مكانه . وبدلا من عقلانية الفلاسفة واللاهوتيين في اواخر العصر المدرسي (الاسكولائي) ، حل « المذهب الارادي » : المذهب الفلسفي الجديد الذي اعتقد أن الارادة هي العامل الحاسم في التجربة وبناء العالم . بطبيعة الحال ، يصح القول بأن خضوع هذه « النزعة الارادية » في الفلسفة والاخلاق لعالم اللاهوت - والذي استمر هكذا حتى بعد ظهور البروتستانتية - سيحول دون استعمالها ملكاتها النقدية استعمالا كاملا . وتشبعت روح التقوى المسيحية أيضا بما حدث من تغير في النظرة ، وبدأ هذا بوجه خاص ، في النظر الى المسيحية نظرة عملية ، بالاضافة الى اعتزال الحياة العامة ، وإيثار التأمل والعبادة . ويمثل اخلص تعبير عن هذه الروح كتاب « تقليد المسيح » للكاتب المتصوف الالماني « توماس آه كمبيس » (*) ، بمافيه من نفحات لا دنيوية رقيقة تنضح بالتقوى والودع . وصحبت النزعة الارادية زيادة التركيز على الفرد ، والاقبال من الاعتماد على الكنيسة ، وان كان الاهتمام بالطقوس الدينية (الافخارست) قد تجدد ، وسوف نرى كيف كشف ظهور أول تلحين بوليفوني للقداس وموسيقى آلام المسيح ، عن استمرار صفاء المشاعر الدينية ، تأثرت بهذه الحركة الدينية شتى الطوائف ، فنزع الهراطقة الى اتخاذ موقف من الوجود أكثر اعتدالا ، مسير لاسلوب العيش السائد ، بعد انشغالهم في العصور السالفة بالتأملات « الفنوصية » الهائجة « التي جعلت من المستحيل مساعدتهم بأي عون لصالح الحضارة » .

وشاعت مسحة من الاستسلام في الجزء الأخير من القرون الوسطى ، وابتان مرحلة الانتقال الى عصر النهضة ، بتأثير ادراك البشرية عدم تحقق آمال القرون السالفة ، وساعدت جوهريا هذه الحقيقة على شيوع الزعم بأن العصور الوسطى عصر انحلال كامل في الحضارة والمدنية - ويمكن ان نضيف اليها هجوم انصار النزعة الهيومانية والمصلحين - غير ان الصوت المتحمس الذي تردد خلال القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر مناديا : « اصلحوا الرأس والاطراف » reformatio in capite et membris قد بين ان الشعب لم يكن راضيا

عن انغمار الحضارة في الظلمات .

(*) هذا الكتاب المشهور منسوب الى توماس هيمركن الملقب بآه كمبيس المولود في كمين من أعمال بافاريا (١٢٧٩ - ١٤٧١) .

بين العصور الوسطى وعصر النهضة

وصلنا الى نقطة يتعذر فيها ادراك الفارق بين « العصور الوسطى » و « عصر النهضة » في الأدب . وسرعان ما أصبح الحال هكذا أيضا في سائر الفنون . وهذا دليل آخر على وجوب عدم بخش القوة الحيوية للعصور الوسطى حقها حتى في هذه الفترة المتدهورة . فلم تحل النزعة الانسانية (الهيومانية) لابناء عشر النهضة دون تمتعهم بقدر كبير من روح العصور الوسطى ، أكثر مما اعتقدوا . ومن ناحية أخرى ، لم يستطع كل ما نزال نعهده تابعا تبعية كاملة للعصور الوسطى (أو كنوع من مسك الختام لهذه العصور من خصائص بشرية أو ظواهر) الهروب من تأثير « الهيومانية » الباكر وروح عصر النهضة . ولم يتمكن حتى عامة الناس الافلات من هذه المؤثرات . وتم ابداع أعظم انجاز شعري للعصور الوسطى في بداية هذا العصر . والكوميديا الالهية « وسيطة » في روحها ، اذ تتبع سياحاتها بين الجنة والجحيم النمط المعروف للأعمال الأدبية الرمزية في القرون السالفة : ويذكرنا لونها العلمي بالقرن الثالث عشر ، وبالجاء الثاني من « رومانس الورد » Roman de la Rose . وكثيرا ما جنح الجو الأدبي عند بوكاتشيو أيضا تجاه تمثيلات الاسرار الدينية والهزليات . ونستطيع أن ندرك في ترجمات القرن الرابع عشر العديدة لأدب مختلف البلدان - وبخاصة الاعدادات النثرية للملاحم الفروسية القديمة - الخلط العجيب بين روح العصر الوسيط وروح الهيومانية . وبدا المصور « شيمابويه » عند المؤرخين القدامى للفن « أول » ممثل للفن الحديث ، وان كان انجازه من حيث جلاله وسموه يمثل العصر الوسيط أكمل تمثيل ، حتى وان فاقت شخصياته في حريتها وحركتها شخصيات معاصريه ، أو بدت أكثر طبيعية في تعبيرها ، واستمرت مؤلفات مؤثيت القرن الرابع عشر تكشف عن روح وسيطة حقه ، أي تعكس الايمان بموسيقى الاجرام السماوية musica mundana كتركيبة متوافقة بين العالم وفكرة الامبراطورية والكنيسة العالمية ، في عهد كان فيه النظام الوسيط يتداعى .

على أن هناك عدة سمات جديدة يمكن لمحا في هذا العالم الوسيط المتأخر : سمات لا يمكن التوفيق بينها وبين الماضي على الإطلاق . فلقد بدا « جيوتو » في نظر القرن الخامس عشر كفنان بدأ « اعادة احياء الفن » Rinascimento والحق ان ظهوره قد عنى حلول (الحسن والجمال) كفاية للفن محل الجلال . وانتقل جيوتو منذ أعماله الباكرة من صرامة التصوير البيزنطي الايطالى الى دراسة الطبيعة ، ولم يرض عن انماط « الايقونات » التي استعملها الفنانون زهاء الألف سنة . ففي نظر ابن القرن الرابع عشر ، لم تعد للمعاني السيكلوجية الكامنة وراء هذا الفن القديم أية دلالة . وتتمتع شخصيات جيوتو بسحر وسمو روح وطبيعة

وشخصية فردية . ومع هذا فهناك أشياء تذكرنا بين الفينة والفينة بالعالم الوسيط كاستمرار الولع القوطى برواية الحكايات الملحمية والعلاقة الدقيقة التى تربط بين شخصية وأخرى ، فتبث في هذه الشخصيات الغريبة البعيدة عن الفاعلية روحا شديدة الحيوية .

على ان الانفصال عن أسلوب الأدب القوطى المشبع بروح الزمان (بعكس الكلاسيكى المثل للمكان) ، والميل للسرد والاستنتاج قد بدا يظهر واضحا . . وحدث نفس التغير في فن العمارة عندما حلت تصميمات عصر النهضة المعتمدة على علاقات هندسية بين أشياء مشتركة في مكان واحد ، محل « الفضاء » القوطى ، وما فيه من تعاقب واشعار بروح الزمان . فالبناء القوطى ليس مقفلا أو مكتملا ولا يمثل شيئا ساكنا صارما . انه في حالة صيرورة دائمة ، يحكى حوادث لا تنتهى . ومن هنا لا تخلق أية كاتدرائية غير مكتملة الشعور بأننا في حضرة شئرة ناقصة . وعلى العكس فكثيرا ما يضخم البرج غير المكتمل انطباع الشموخ والأهمية . والشذرات لا تطاق في الوحدة المكانية الهندسية لعصر النهضة ، فلقد تحول المكان الموضوعى الى مكان ذاتى ، وهى ظاهرة وثيقة الارتباط بما حدث في الموسيقى . فبعد أن كان « كونترينط » القرن الثالث عشر قوطيا بمعنى الكلمة ، يسعى لبلوغ غايته في عقود المبنية بقصد متقاضيا عن الأصول الهارمونية والتناظر بين نقطة البدء ونهاية العقود ، جاء كونترابنط عصر النهضة الخاضع لأصول الهارمونية التى لا تزيد عن كونها تغيرا من المكان الموضوعى الى الذاتى . وتطلبت أصول وضع الأسطر اللحنية في توافق ناعم انتهاج أسلوب أفقى ، وان كان هذا الأسلوب الأفقى مرتكزا على قاعدة من التآلف (وهى راسية بطبيعتها) ميالة دائما للرخامة .

الفن في نظر العصور الوسطى حرفة . أما عصر النهضة فقد اعترف في بدايته بوجود قوة خفية للالهام تنبعث منها أفكار الفنان . واعترف أيضا بعدم تيسر تشكيل هذه الافكار وتحويلها الى أعمال فنية الا اعتمادا على الشخصية الخلاقة للفنان ، الذى لن يستطيع عرض شيء يظل غريبا عن طبيعته كفنان . ورغم ما يبدو في هذا الكلام من بدايات ، الا أنه يمثل حاجات فنية مستحدثة لا تصادف في مذاهب فن القرون الوسطى . وأثنى كل من بوكاتشيو وفيلاتي على شخصيات لوحات جيوتو التى بدت لهما طبيعية ، الى حد أن الناس « يحسبونها أحياء وتتنفس » ولكن لابد الا يكون قد غاب عن فطنة هؤلاء الناس أن الاشجار والجمال التى رسمها الفنان الكبير لا وجود لها في الطبيعة ، وأن مبانيه غير صالحة للسكنى ، وان الشخصيات مصورة من داخلها الى الخارج ، لأن ما كشفه جيوتو لم يكن الطبيعة في مظهرها الخارجى - ان كان هذا ما اكتشفه بعد ذلك القرن الخامس

عشر - بل طبيعة النفس • وانبهر معاصروه بشدة قدرته على تصوير النفس الانسانية ، الى حد أنهم لم يلمحوا الشطحات الخيالية في بيناته الطبيعية .

استمر وجود عناصر من القرون الوسطى في الأدب والفنون ببلدان شمال الالب وفرنسا أيضا ، حتى عصر الإصلاح الديني • « والهيومانية » واضحة في الأدب أيضا ، ولكنها مالت في عروضها الى روح العصور الوسطى بصورة قاطعة ، واستمرت الروح القوطية تسود الفنون التشكيلية والعمارة بفرنسا ، ولكن واقعية المدرسة البورجونية - كما تمثلت في الشخصيات القوية الرائعة لكلوس سلوتر (مات حوالي ١٤٠٦) - قد غيرت نظرتها واسلوبها • وفي الموسيقى ، حرص الاسلوب الجدد للمدرستين البورجونية والفرنسية الفلمنكية على الاحتفاظ بالعناصر القوطية ، برغم ما حدث من توقفات ، حتى جاء القرن السادس عشر ، وفي ايطاليا وحدها ، تحقق على الفور الانتصار الكامل لحركة النهضة ، بعد ابتدائها في فلورنسا •

« الفن الجديد » و « الفن القديم »

الف الاستاذ فيلبوس دي فيتريكو واسمه الحقيقي فيليب دي فيتري (١٢٩١ - ١٣٦١) بحثا يدعى الفن الجديد Ars Nova وقصد بهذا العنوان الحافل التطبيق المنطقي الذي سيطرت عليه اسلوب اصلاحي في الموسيقى والتدوين الموسيقي • واعترف « الفن الجديد » الى جانب الايقاع الثلاثي triple time بالايقاع المزدوج • binery أو duple time ، وكان محرما حتى ذلك العهد في الفن الرسمي للموسيقى (*) • وحتى وقت قريب نسبيا ، فهم المؤرخون فهمها حرفيا عنوان هذا البحث الذي تحدث عن حرفية الفن الموسيقي ابتداء من الربع الثاني من القرن الرابع عشر ، وبذلك جعلوا هذا القرن برمته يظهر بمظهر العصر الموسيقي المفضل الموحد • والواقع أن القرن الرابع عشر لا يمثل مثل هذا العصر المحدد • فهو بينما يظهر علامات تجديد واضحة ، استمرت موسيقاه وشعبيته الفنون الأخرى تتبع القرون الوسطى • اما الممارسات التي شكها منها الحصفاء من اهل العلم ، وأصدر البابا يوحنا الثاني والعشرون مراسيم ضدها ، فتتبع المراحل الأخيرة من الفن الوسيط ، ولاتزيد عن أشياء متجهة الى الانحطاط • اعتاد المؤرخون تحديد تاريخ بداية عصر النهضة الموسيقي بحوالي سنة ١٦٠٠ ، أي في الوقت الذي ظهرت فيه الاوبرا • ثم تذبذبت هذه الفكرة السخيفة التي تخلط بين الباروك والرينيسانس ، واتجهت الى المغالاة في اتجاه آخر ، وزحزحت هذا التاريخ

(*) اجالا للثالوث المقدس ولواحد من اعوام القرون الوسطى - المراجع .

الى الخلف ثلاثة قرون • والواجب اعتبار « الفن الجديد » في القرن الرابع عشر انتقاليا ، لانه يشهد مرة أخرى استحالة اقامة حد فاصل مستند الى أي دقة علمية بين العصور الوسطى وعصر النهضة •

في ١٥ فبراير سنة ١٢٥٠ ، كتب الشاعر بترارك - وكان مقيما حينذاك في بادوا - رسالة طويلة الى فيتري معلنا فيها تقديره له بصفته الموسيقي الفرنسي الذي يعتبره أعظم الموسيقيين والشعراء الوحيديين في عصره • بينما جاء وصف فيتري بقلم سيمون تانستيد - وهو كاتب انجليزى شهير في ذلك العصر : « بزهره موسيقي العالم طرا » وفي رأى أحد معاصريه وزميله في حاشية الملك فان فيتري « الأسقف العالم كان أقدر على معرفة (تأليف) الموتيات من أي موسيقي آخر » نصادف هنا بكل تأكيد رجلا ذا أهمية كبرى • ومع هذا فيبدو ان ما خلد اسم فيتري في التاريخ لم يكن موتياته - لأن المعروف منها لا يزيد عن موتيت واحد أصيل ، والعديد مشكوك فيه - ولم يكن أيضا مكانته الدينية أو السياسية العالمية • ان ما خلد اسم فيتري في التاريخ هو القوة الدافعة التي منحها « للفن الجديد » • وعمله الخالد هو بحثه في « الفن الجديد » Ars Nova • اما الابحاث الثلاثة الأخرى المنسوبة اليه فكانت مستلهمة - كما يحتمل - من مذهبه وتعاليمه ، ونسبت اليه بتأثير صيته البعيد •

ولكن على الرغم مما احاط فيتري من اجلال وتقدير ، فينبغي الا ينسب اختراع الايقاعات اليه ، فلقد تحدث ماركيتوس من بادوا أيضا عن الزمان غير الكامل tempus imperfectum أو المزدوج ، ويعد مستحدثا بالنسبة للزمان الثلاثي الكامل بقداسته tempus perfectum • ان هذا يعنى أن الايطاليين قد عرفوا - أو مارسوا - الايقاعات المباشرة مثل أقرانهم الفرنسيين ، وربما قلنا قبلهم ، لأن ماركيتوس كان من الموسيقيين المتمرسين الذين نقلوا عادات مستمدة من الخبرة العملية ، ولم يعتمد على محض نظريات • علينا ان نستخلص إذن ان دور فيتري كان اباحة المستحدثات الموسيقية في « الفن الجديد » ، وشرحا وحقق ذلك باكبر قدر ملحوظ من الوضوح ، فبين الاوزان باشارات منظمة بفطنة وحصافة ، وبدقة قضت على كل غموض في الماضي ، وأضاف اشارات مدونة باللون الاحمر ، تساعد على توضيح الايقاعات المعقدة ، التريولات ، والصور بالضربات القوية (السنكوب) الخ • ولكن هناك حقيقة ستظل ماثلة وهي ارجاع دافع التغيير الى ايطاليا ، وتثير هذه الحقيقة مشكلات خطيرة حول طبيعة « الفن الجديد » ، وأصله •

لم تظهر ايطاليا على مسرح تاريخ الموسيقى الا في وقت متأخر نسبيا • ولقد رأينا كيف استوطن الفن الجريجوريانى هناك ، وكيف تسبب عداة مشاعر الناس

فيما وراء الالب للموسيقى الجريجورانية في احداث نشا ط موسيقى كبير ،
ورائنا ايضا تيار مؤثرات التروبادور ، ويزوغ الشعر الغنائي الدينى عند اتباع
القديس فرنسيس ، وكيف كانت مدائح اللاوى اهم نتاج في هذا الفن الوطنى ، وكيف
ظهرت الى جانب « المدائح » في بداية الموسيقى الايطالية مقطوعات « السيكونس »
اللاتينية ومقطوعات الآلات للمنستريل . على ان ايطاليا لم تمر بالتطورات الطويلة
الهامة من الاورجانوم ، الى النديسكانت ، الى الموتينات القوطية البوليفونية
العظيمة . فلم تظهر المادريجالات اى اول امثلة لها في الموسيقى البوليفونية ، الا
في القرن الرابع عشر ، بعد ان كانت البوليفونية القوطية قد بلغت ذروتها .
وتتشابه غرابية الفن القوطى في نظر للعقلية الايطالية مع غرابية الجريجورانية عند
بلدان ما وراء الالب . ويكشف المظهر الغريب لفن العمارة القوطية عندما اتبعتها
ايطاليا عن مدى نفورها الفطرى منها . اذ يتبين من روح التعلق بالأرض الواضح
في كاتدرائيات القوطية الفسيحة الارزاء ، وتعارض شكلها مع ما في كاتدرائيات
الشمال من تحليق علوى وابتعاد عن كل ما هو حسى ، ان ما قبلته لم يكن جوهر
القوطية ، بل ملامحها الخارجية ليس الا . ولم يختلف الأمر في الموسيقى . اذ
كانت روح البوليفونية القوطية غريبة عن الأحاسيس الموسيقية لابناء الجنوب .

وتأثير الفن الفرنسى واضح . ولكن من الجدير بالذكر انه قد جاء من مصادر
اما سبقت الفن القوطى الحق ، او مثلت فرعا من فروعه الصغرى . وتذكرنا
الروح الساخرة والرمزية في المادريجال ، وبنائها الاسستروفي بفن التروبادور
البروفنسالى الايطالى في بداية القرن الثالث عشر . اما حرفة الحانها ذات
السطرين اللحنين ، فتبين الاعتماد على نماذج الاورجانوم التى انبعثت من ليموج ،
وان كانت حتى المؤلفات الباكرة للمدرسة الفلورنسية قد كشفت عن رخامة فنية
تفوقت على النماذج البروفنسالية التى اقتدت بها . وعرضت موسيقى القرن الرابع
عشر (التريشنتو عند الايطاليين) في ايطاليا ، بالرغم من اشتقاقها الظاهر نظرة
للبوليفونية لم تكن جديدة فحسب ، ولكنها كانت متعارضة أساسا مع الأصول
القوطية . ومرة أخرى ، أشاعت « المادريجالات » و « البالادات » و « الكاشيات
المشاعر والروح الطبيعية الحسية الماثورة عن الجنوب . وتحلت « الميلوديا »
الصدارة ، وتسيطر على الشكل . فلقد رفض ايطاليو القرن الرابع عشر ، بما
عرف عنهم من التعلق بالأرض وبالطبيعة واحساس موسيقى فطرى ، الحان «التنور»
الطقوسية ، واتجهوا الى تأليف موسيقى بغير لجوء الى « الكانتوس بريوس
فاكتوس » . وبينما هدفت البوليفونية القوطية الى انشاء مؤلفات ذات سطور
لحنية متساوية الأهمية ، كل يتبع عالما ايقاعيا خاصا به ، اعتبرت بوليفونية القرن
الرابع عشر الايطالية السطرين كيانا واحدا ، وعنيت عناية فائقة بالسطر العلوى
الخاص « بالميلودية » ، الذى أصبح الآن ينطلق بحرية ، دون خضوع لآى عوامل
مصبة . وتحل هذه الميلودية موقفا وسطا بين صرامة الشمال وتيار الزركشة

(الميليزما) بلا حدود في المشرق . وخضعت بعد تحريرها من قيود الاوزان المقاسية
للأحاسيس الطبيعية « بالسيمترية الطليقة » والمعالم المحددة ، وحمل السطر الخاص
بالتنور - لأول مرة في تاريخ الموسيقى - عبء ارتكان الموسيقى التى فوقه ، وبذلك
اتخذ دور سطر « التباس » .

كل هذه الحقائق من دلائل حضارة موسيقية مرموقة ، واضحة الاصاله
والاستقلال . وتأثر المؤرخون بهذه الحقائق بقدر كاف ، دفعهم الى القطع بأن
« الفن الجديد » نشأ في ايطاليا ، وبانه يمثل فنا وطنيا سيقدر مصير تقدم الموسيقى .
ومع هذا فثمة حقيقتان تدفعان المؤرخ الحديث الى التريث قبل قبول هذا الرأى ،
الأولى هى تأخر ظهور البوليفونية في ايطاليا ، والأخرى عجزها عن مناهضة تأثير
الفن الفرنسى الجديد .

وعجز موسيقى القرن الرابع عشر الايطالية عن الاحتفاظ بمكانتها مثير
للدهشة . فلقد تأثر بالفعل جيل « لاندينى » (مات ١٣٩٧) تأثرا كاملا بالفن
الفرنسى ، وما لبثت الموسيقى الايطالية ان تنازلت عن طابعها ، وقبلت قوالب
الشمال الموسيقية ، واتبعتها . « والبالاتا » التى حلت محل المادريجال
و « الكاتشيا » نسخة من « الفيرالية » Virelai الفرنسية ، قدمت في نهاية
القرن الكثير من الخصائص المميزة للطابع الفرنسى القوطى . وفي منتصف القرن ،
عندما حلت المؤلفات ذات الثلاثة السطور اللحنية محل المؤلفات ذات السطرين
اللحنين ، أمكن ملاحظة كيف استحوذ تفكير الشمال الكونترابنطى على
المادريجال .

يثير تأخر ظهور البوليفونية في ايطاليا الحيرة عند تعليله . فعلى الرغم من
ان ملامح نموها الطيب تجعل من المستبعد الاعتقاد بانها بداية ، الا ان الافتقار
الكامل الى أى وثائق باكرة تجعل من الصعب استخلاص أى نتائج لا يتطرق الشك
في صحتها . ومع هذا فهناك شىء واحد يبدو مؤكدا : فاذا سلمنا بان فرنسا كانت
استاذة ايطاليا في الأدب والحياة الاجتماعية ، فلا يستبعد ان تكون قد قامت بنفس
الدور في الموسيقى ، وهى الفن الوثيق الارتباط بالأدب خلال القرون الوسطى .
وعلى هذا يتضح في نهاية الأمر ان الفن الايطالى الجديد ليس اكثر من امتداد
عضوى للفن الفرنسى الوسيط . فلم تكن فرنسا المنهكة حضاريا في القرن الرابع
عشر بقدرة على متابعة ايطاليا القوية بعد انتعاشها في عصر النهضة الصاعد ،
فسلمت زعامتها لجارتها عبر الالب ، غير أن هذا قد حدث لفترة وجيزة فحسب
ان كل المستحدثات - أو تكاد - التى نشأت في ايطاليا ترجع الى أصل فرنسى .
فلم يكن رفض الكانتوس فيرموس - الظاهرة التى تميز بها الفن الايطالى الجديد

— ألا مجرد اللمسة الختامية لاتجاه واضح في الموسيقى الفرنسية ينزع الى ايثار السطور اللحنية الثلاثة الأخرى في الموتيت ذي السطور اللحنية الأربعة ، على حساب سطر «التنور» . ويرجع فضل العبقرية الايطالية الى اكتشافها هذه الميول ، وقبولها لها ، ونهوضها بها . وينسب الى فلورنسى القرن الرابع عشر فضل ترتب على ذلك من اعادة لتنظيم الموسيقى القديمة ، وتحويلها الى فن باكر لعصر النهضة . فلقد منحت ايطاليا اللحن القوطي المقيد بالايقاع اتجاها ، وزودته بتقاطيع خارجية ، ووجهت الفن الجديد الى الرخامة ، وادخلت على العالم الموسيقى الجديد « سيمترية » وتجسيما .

علينا ان نذكر عند الحكم على الأهمية التاريخية لحضارتى البلدين ان نقسم غصون الغار بينهما . ففرنسا تمثل النوع الأقدم من الفن . أما ايطاليا فتتمثل النوع الأحدث واجتذبت فرنسا الطلبة والباحثين من شتى انحاء أوروبا . وتأثرت ايطاليا في القرن الرابع عشر — ربما أكثر من سائر البلدان — تأثيرا عميقا بالحضارة الفرنسية . فلقد راينا كيف قلد الشعر والأدب الايطالي منذ عصر باكر الفن البروفنسالى الفرنسى . أما خلال القرن الرابع عشر ، فقد بلغ التفاعل بين البلدين في كلا الاتجاهين أوجه ، وتميز دائما بحيويته . واستمرت باريس كعكة للعلم والفن ، ولكن المدن الايطالية بدأت تكتسب أهمية ، وتعلن استقلالها في مسائل الحضارة ، وعلى هذا يكون النصف الاول من « الفن الجديد » قد خضع للفن الفرنسى ، أما النصف الثانى فيمثل سيادة ايطالية استمرت أمدا قصيرا فحسب . علينا الآن ان نتتبع سير الأحداث ، فنعود الى التحدث عن « الفن الجديد الفرنسى » بوصفه نقطة البدء الصحيحة .

« الفن الجديد » في فرنسا

استمر البلدان اللذان تقدم فيهما الفن الجديد يعيشان في جو أواخر القرون الوسطى ، بيد ان ايطاليا قد ازدادت اقترابا من روح النهضة الدانية ، لأنها ظلت تحيا دائما في ظل تراثها العريق . ان هذا يفسر طبيعة الحضارة الايطالية الوسيطة التى لم تستطع بلوغ نفس عمق الروح الوسيطة وحرارتها في فرنسا وبلدان الشمال الغربى ، فلم تكن فرنسا قادرة على عزل نفسها عن الحضارة والمدنية الوسيطيتين بنفس السهولة التى حدثت لايطاليا ، لارتباطها بهما أكثر من أى بلد رومانى آخر . وبلغ التأثير الايطالى — من جهة أخرى — فرنسا ، ولكنه لم يستطع بطبيعة الحال الحلول مكان تأثير التراث القوطى الذى بدت مكانته في نظر البلد الواقع على الطرف الآخر من الالب مماثلة في المكانة للتراث الكلاسيكى عند الايطاليين . ومع هذا فمن الجدير بالذكر انه قد بدأ التأثير بالقوى الخارجية الخلاقة في الخارج منذ جيومدى

ماشو — أهم ممثل « للفن الفرنسى الجديد » — في الاضمحلال . واختفى المؤلف الموسيقى غير المعروف الاسم ، وبدأ العصر القوطى في أواخره يعترف بوجود انسان خلاق ينبع منه الخلق الفنى . فبعد ان كان موسيقى « الفن الفرنسى الجديد » خاضعين لتأثير المذاهب الموسيقية المدرسية (السكولانية) ، يؤلفون الحانا متلعثمة مقيدة ، اتبعوا سليلتهم الايقاعية الفطرية ، وتخلوا عن الزخارف القوطية ، فالفوا الحانا مكتملة طيبة بدبعة التكوين . واختفى الطابع العابس اللاشخصى لارادة الخلق الفنى في العصر الوسيط ، وحلت محله عبقرية الشخصية المتفردة . وابتعد « موتيت الفن الجديد » عن الأسطر الكونترابنطية للقوطية في تواصلها ، كما ابتعد أيضا عن مبدأ استقلال النص وتعدد اشعار فاصبحت معانى النصوص الآن أكثر ارتباطا بعضها ببعض ، واعتمدت عادة على نفس اللغة ، وتنوع الفحوى ، فهو تارة ليريكى أو دينى ، وتارة أخرى سياسى أو اخلاقى . وقد بلغ الموتيت درجة عالية من الصقل الفنى متجهة الى التدهور ، أما الروح القوطية فقد ظلت حية ، ولكنها فقدت القوة البناءة ، وكشفت عن الميل الى السيمترية ، التى استمرت مميزة في الحقب التالية .

وتسببت شدة تعقيد الموتيت في تعرض مكانتها العالية للتحدى . وطالبت الجماهير باستعادة المجد السابق للاغنية ، التى تمتعت دائما بالشعبية . وساعدت على تحقيق هذه الغاية العودة المؤقتة لعالم الفروسية ، وعادت الافكار الوسيطة بالوانها الرومانتيكية للظهور ابان الفترة القصيرة لحكم الملك هنرى السابع (١٢٠٨ — ١٢١٣) الأشبه بفردريك بارباروسا آخر يحلم باحياء سؤدد آل هوهنشتاوفن ، وبالرغم من أن كل ما اثبتته حملته العقيمة على ايطاليا هو عدم جدوى أية محاولة لحياء السياسة الامبريالية القديمة ، الا أن جبهته قد لاقت ترحيبا من الكثيرين — من بينهم دانتي — فنظر اليهم كأبطال قادرين على انهاء الصراع بن الجلفيين والجليليين ، الذى بدا وكأنه لن ينتهى ، ثم جاء ابنه جون لوكسمبورج (١٢٩٦ — ١٣٤٦) ملك بوهيميا (١٣١٠ — ١٣٤٦) — وهو شخصية رومانتيكية يبدو كأنها قد جاءت من القرن الثانى عشر وقد حشد فى هذا البلاط ، وفى خدمة الملك جون بمغامرين اعدوا لفترة قصيرة المجد التليد لعالم الفروسية . واستلهم هذه المؤثرات جيوم دى ماشو ، أعظم شخصية فى الفن الفرنسى الجديد ، ومن بين أعظم شخصيات تاريخ الموسيقى . فهو واحد من أواخر الاكليروس العلماء فى القرون الوسطى ، كان شاعرا وعالما وموسيقيا تقمص فيه الفن الفرنسى الجديد ، مثلما تجسم الفن القديم فى المعلم بيروتان ، ولاتعارض بين الاثنين ، لأن ماشو قد واصل رسالة الاستاذ الموسيقى الكاتدرائية « نوتردام » .

الى ماشو على نفسه - بوصفه «تروفيرا» جديدا - اعادة احياء العالم القديم
لفن القروسية اعتمادا على سبل جديدة للتعبير ، ولكنه رأى امامه الموتيت القوطى
كما كان يمارسه « فيترى » ، ومدرسته ، وهو نموذج لم يكن من المستطاع اغفاله
بوصفه القالب الموسيقى الأساسى المعاصر ، وهكذا ارتكن ماشو على الموتيت
البكر « للفن الجديد » كنقطة بدء له ، غير ان اعتياده الاستعاضة عن النصوص
اللاتينية المعتادة باغانى غرامية فرنسية قد كشف عن محاولة لتطعيم هذا الفن
بنصوص اغانى قروسية مزعومة ، واثبت التجربة فشلها . فلم يكن من الميسور
اعادة خلق فن لرسقراطى من القرن الثانى عشر اعتمادا على الموتيت القوطى
بجلاله وصرامته . وزوده اغانى « التروفير » و « الروندو » و « البالاد » بنماذج
اتسب . وحاول « ماشو » الشاعر استعادة روح الحب المتألق المذهب في شعره
الفنائى ، ولكن هذا الشعر اثبت خلوه من الأصالة واعتماده على كلمات متحلفة ،
والاعيب من القوافى تتبع نماذج ولى عهدا . على أن ماشو الموسيقى قد جاءنا
في الحان اغانيه بموسيقى معبرة عميقة الشعور تشع منها روح رومانتيكية مليئة
بالخيال . وبذلك ارتفع « البالاد » البوليفونى في نهاية العصر القوطى الى مكانة
مساوية للموتيت ، وحول ماشو هذا القالب القديم للأغنية للراقصة الى نوع معقد
ضم خصائص كل من الموتيت والروندو مستخدما كل مصادر البوليفونية بقدرة
سامية ، نوقه هو الشيء الوحيد الذى يتفوق عليها . والواقع أن هذه البالادات
البوليفونية كانت اغانى مصحوبة بالتين أو ثلاث . ما يغنى فيها لم يزد عادة
عن السطر الواحد . وتتمثل آخر تعبير اسلوبى عن الروح القوطية ، اذ تعرض
التراث القوطى بعد موت ماشو للامتزاج المشوه بعناصر اجنبية .

اصبحت الأغنية المصحوبة بالآلات في كل من فرنسا وإيطاليا جوهر
للتألفات الموسيقية الدنيوية « للفن الجديد » زهاء المائة عام . وما لبث أثرها ان
ظهر في موسيقى الكنيسة ، واختفت الأغاني المنفردة بغير اصطحاب اختفاء تاما ،
بينما ظهر اتجاه تصوية للتوفيق بين « الموتيت » و « البالاد » الجارين الوثيقي
الاتصال بالفعل . وانتقع البالاد بما ترتب على ذلك من امتزاج أكثر من ارتفاع
الموتيت به . فقد كسب البالاد في ناحية الصنعة والحرفية ، أما جوهر الموتيت فقد
تعرض للوهن ، ولم تعد له اية قسما موسيقية محددة ، بعد ابتعاده الفعلى عن
الروح القوطية ، وكشفه عن تأثير بولكير عصر النهضة الإيطالية .

« الفن الجديد » فن دنيوى تقوم فيه ممارسة الموسيقى الروحانية - الطقوسية
بخاصة - بدور ضئيل في النشاط الخلاق لموسيقية . وبذلك كشف عن تباين ملحوظ
مع « الفن القديم » ، ومقطوعات الاورجانات الشامخة عند بيروتيوس . واستبعد
فيتري وزمرته « الأورجانات » و « الكوندكتوس » القديمتين استبعادا كاملا .

وحذرت اللانحة التى أصدرها يوحنا الثانى والعشرون (١٢٢٤ - ١٢٢٥)
من اتباع الاتجاه الجديد أو (المدرسة الجديدة) وكشف ذلك بوضوح عن تدهور
حيوية الموسيقى الكنيسة القوطية بعد ان كادت تنسى فيها حتى تقاليدها ، واتباع
الموسيقيون عند وضع أعمالهم النماذج الدنيوية ، وأحدث عداء اتجاه البابا يوحنا
أثره بطبيعة الحال ، ولكنه لم يستطع ايقاف التسرب البطيء للميول الجديدة الى
موسيقى الكنيسة . وهكذا اقتحم أسلوب « البالاد » و « الموتيت » موسيقى
الكنيسة الصميمة . وبعد ان اختفى فن الاورجانا القديم ، اتجه الموسيقيون الى
التلحين البوليفونى للاجزاء الخمسة الثابتة في القداس الاوردينارى : « الكيرى
و « الجلوريا » و « الكريدو » و « السانكتوس » و « الاجنوس داي » ، وقاموا
بتلحينها وفقا لاسلوب الموتيت الصائد . بعد منتصف القرن ، بدأ أسلوب الاغنية
يظهر في الاسلوب الكنسى ، ولكنه أفقر الى حيوية الاغنية الدنيوية ، وتعبيرها .
لحرص الكنيسة على الوقاء العريق لموسيقاها الطقوسية . وتم الاحتفاظ بقداسين
من هذه القداسات للاخلاف . يرجع الأقدم الى بداية القرن الرابع عشر ، وظل يتبع
أسلوب « الكوندواكتوس » الأقدم . أما الآخر فمن تأليف ماشو ، ويكشف
بالفعل عن تأثير « الفن الجديد » . والقداسات الإيطالية من ذلك العصر لم يبق
منها سوى شذرات ، وتعرض أسلوب البالاد . تركز الاهتمام على القداس ، ولكن
« الفن الجديد » قد بدد طاقته ، وعجز عن مد نشاطه الى ميدان الموسيقى الدينية ،
وخلق أسلوب جديد يتناسب في الأهمية مع الفن الدنيوى الجديد . وجاء هذا
الاسلوب من مصادر جديدة في القرن الخامس عشر ، وبه بدأ عصر جديد .

استمر الأسلوب القوطى ، حتى في تدهوره ، يحدث تأثيرا خلاقا ، بدأ في
الحرص على مراعاة التصميم المعمارى رغم كل الاتجاهات المتجهة الى عكس ذلك .
وظل متمسكا بحقوقه حتى انه بعيد خلال عصر النهضة ، اذ قام بتزويد البناء
الموسيقى بأسسه التقنية . ومع ان هذه الأسس قد احتفظت بطابعها الروحى ، الا
ان التأثير الفنى قد أصبح حسيا ، تخضع لميول الفنان الفردية والطبيعية ، وخفت
صرامة الأصول المعمارية للبناء وصرامتها ، حتى أصبحت لا تكاد تلمح . والتأثير
القوطى هو المسئول عن اهتمام الفنان ببعض تصميمات صارمة « كالكانون » .
وأصله محاط بالغموض ، غير انه لا غبار على القول بانه قد جاء نتيجة
لمرتجلات المنستريل على الآلات ، وفيها يكتمش العازفون المتناوبون محاوراتهم الى
حد ان الميلودية تجىء في أعقاب الأخرى مباشرة . وفي القرن الرابع عشر ، حظيت
بالتقدير الفنى بعد ان اتخذت شكل « الشاس » أو المطاردة أى شكل أغنية من
سطين لحنيين يطارد كل منهما الآخر ، ملحنة تلحيننا كاملا من أولها الى آخرها ،
أى ليست في القالب الاستروفي الذى يتعاقب فيه لحنان أو سطران متماثلان في
تكرار « كانونى » جامد للحن . وتعد روندو ماشو : « نهايتى هى بدايتى »

وبدايتى هي نهايتى

Ma fin est mon commencement et ma commencement et ma fin

خطوة أبعد من « الشاس » ، وأدت الى ظهور الفن الكانونى المعقد الذى قدر له الظهور فى القرن التالى ، وهو مؤلف معقد البناء ، روعيت عند تأليفه قدرة الأصوات الثلاثة كلها على الغناء فى اتجاهين ، أما من بدء اللحن حتى ختامه ، وأما من نهايته الى مبتداه .

التراث الكامل لماشو ميسور الآن فى طبعة من نفائس البحث والعلم فيها نجد Le Livre du Voir Dit ، القصيدة التى يروى فيها الشاعر ابن الستين قصة غرامه بنبيلة شابة وفقا لانقى تقاليد الفروسية . وتذكرنا بالغرام الملهب courtois للتروفير القدامى ، و « بالادات » ذات رقة تكذب انتماءها للعصر ، وموتيات تكشف عن كل براعة فى الكونترابنط على أواخر العصر القوطى ، واستطاع نفر من صفوة الموسيقيولوجيين فى عصرنا (البرت ولودفيج فون بيكر) أن يثبتوا فى موتيات ماشو الأخيرة اتباع المبادئ الصارمة للبولىفونية القوطية كما اثبتوا ان غيبيات الفيثاغورية الجديدة ، ورمزية العدد عند العرب ، التى ترجع الى عصور غابرة ، قد استمر ظهورها بصورة مقنعة فى السطور اللحنية العليا من هذه الموتيات ، وإن بدت متحررة . أما الى أى حد كشفت هذه العناصر الوسيطة عن البراعة ، فيتبين من عدم استطاعة باحث قدير مثل هوجوريمان اكتشافها ، مع أنه أدرك الأهمية الثانوية للعنصر الميلودى بالنسبة لياقى العناصر فى مقومات الخلق الفنى . تمشيا مع الروح القوطية الصميمة ، فإنه من العسير تقدير هذه الموتيات التى توصف باستواء ايقاعها . وربما وصفها كثيرون بأنها غير موسيقية ، إلا أن تحويل الروحانية الخاصة ، فى بناء معقد صارم الى أبعد حد ، الى صورة حسية جمالية قد تحقق بمهارة كاملة فى هذه الروائع . ولو توخينا الأناة عند دراسة هذه الاعمال لاتفقتنا حتما مع حكم فون بيكر فى أنها ضمن المبدعات العظيمة للفن الموسيقى فى شتى العصور .

« الفن الجديد » فى إيطاليا

فلنعد الآن - بما عرفناه عن « الفن الجديد » فى فرنسا - الى استقصاء موسيقى القرن الرابع عشر فى إيطاليا ، التى قاومت ، كباقي أوروبا ، حالة الأرهاى التى سادت العالم المعذب ، ولكنها قاومت بتحرر فنى . فلم يرسم الايطاليون مشاهد رقصات الموت (الماكابر) ، كما فعل الناس فى فرنسا والمانيا واسبانيا . فتكاد قصيدة بترارك عن انتصارات الموت ، واللوحة الحائطية فى كامبو سانتو فى بيزا أن تكونا قد مجدتا الموت . هكذا كانت الاصداء الفنية لسنة ١٣٤٨

الحافلة بالحن . والبلد القادر فى مواجهة قوى الدمار على ابداع اعمال فنية تعكس المأساة لا فى مظاهرها السقيمة ، وإنما فى ذروة مثالياتها ، قادر أيضا على ابداع فن يعكس السلام والفرح وسط الشقاء . كانت « الريسبيتو » والاسترامنتو Strambotto والمادريجال ، تغنى وترتل فى كل مكان ، ولا يبدو أن الأحوال التى استمرت تخيم على الناس وقراهم قد استطاعت حجب روحها الدمثة الرقيقة . ليس امرا يسيرا فهم هذه الروح الشعاعية الهائلة ، فلا يكفى وصفها بأنها نوع من الاستسلام الساذج ، الذى يدفع الى نسيان الماضى ، والاستمتاع بالحاضر فى فترات السلام القصيرة بين العواصف السياسية والاجتماعية والمادية . فلا بد أن تكون هناك صلابة روحية قد أمكنها الصمود فى وجه قوى الدمار . ولا جدال فى أن مقاومة القرن الرابع عشر بايطاليا لم تعتمد على الوعى ، فكان المسرح الذى عبرت عنه الفنون والآداب لا شعوريا من كل ناحية ، ثم جاء دور القرن الخامس عشر فى مواجهة المصير بحكمة وأناة .

نستطيع أن ندرك استعداد العصر للارتقاء بفن الموسيقى وقد ازدهر فيه الشعر الايطالى الغض . ويشير الانتباه كيف خيم النسيان على كل ما حدث بالفعل قبيل ظهور « الفن الجديد » . فلقد شعر موسيقيو الفن الجديد بالثقة والاطمئنان عند قيامهم بالتأليف الى درجة يتعذر معها تصديق عدم اعتمادهم على أصول نظرية كما يتقدم به بعض الباحثين . وفضلا عن ذلك ، فمن المستبعد أن يكون الايقاع الثلاثى (مازورة ذات ثلاث نبرات) هو المستخدم فى البلدان غير الخاضعة للسكولائية (المدرسية) . نعم لابد أن يكون « الفن الجديد » قد انحدر من ماضى موسيقى عريق ، من اسمى مقام . ففى العهد الذى كانت فيه لغات الرومانس الأخرى مازالت فى دور الحضانة أخرج التوسكانيون « دانتي » و « بترارك » و « بوكاتشيو » ، وكلهم قد تميزوا بامتلاك أعنة لغة ، طيبة لكافة مطالب التعبير . محال إذن أن يكون هؤلاء الشعراء ، و « جيوتو » - وأقرانه من المصورين ، قد ظهوروا كظواهر منعزلة ، فلقد انضم اليهم موسيقيون فلورنسيون وايطاليون آخرون ، مساوون لهم فى المرتبة الفنية .

ربما أمكن أرجاع مادريجال القرن الرابع عشر madrialle او madriale الى الباستورال البروفنسالية ، ولكن طابعها قد تعرض لتغيير كبير فى تلك الحقبة . ولم تعد تروى مغامرات الغرام ، وتتغنى بجمال الريف . وقالها الشعرى دقيق التنسيق ، أما موضوعها - وبخاصة فى مادريجالات بترارك وبوكاتشيو وساكيو الأكبر - فيدور حول تأمل الطبيعة . وأقدم مؤلف للمادريجال نعرف اسمه هو بيترو كازيللا صديق دانتي ، الذى خلده فى « المطهر » . ومع هذا فلم يبق من مؤلفات كازيللا أى شئ . القالب المستجد الآخر فى الفن الموسيقى

الايطالى هو « البلاد » أو « البالاتا » . ويقف في الطرف المقابل للموتيت القوطى
يصور المثل الأعلى للعصر الجديد في صورته المنمنمة بعصبيتها ورقنتها وحيويتها .
لا يصح القول بمساواة هذه البالاتا الايطالية للبالاتا الراقصة التى كثيرا ما
يشير اليها الشعراء ، لأنها ليست راقصة في روحها . وفقدت قوالب الرقص
الشعبية الأصلية طابعها عندما استولت عليها موسيقى الفن وجعلت لها
نمطا . وحدث أمر مماثل في القرن الثامن عشر عندما ظهرت في متابعات آلات
ذلك العصر رقصات شعبية مثل الجافوت والمنويتو فى قوالب نمطية ، أما موسيقى
« الشاس » الفرنسية فقد وامت الأسلوب الكونترابنطى الجديد الذى استطاع بعد
استبعاده لسطر « التنور » انشاء سطر « الباص » المصاحب الذى هبط الى وضع
ثانوى هو مساعدة اللحن وسناده فقام بتعزيز اللحن وتزويده بأساس هارمونى .
وسرعان ما غدت الكاتشيا الايطالية شكلا مستقلا مختلفا عن النموذج الفرنسى
بعد تطبيقها المنطقى لبدا الباص المصاحب . وهكذا أصبح للكاتشيا سطران لحنيان
كانونيان علويان يدعمهما ويصحبهما سطر « باص » مستقل في القرار . تختلف
هذه الكانونات الفلورنسية اختلافا بعيدا عن « السامركانون » من ناحية مازوراتها
الأربعة والمادريجال والكاتشيا بما فيهما من براعة غنائية وما ظهر فيهما من
(ديالوج) توحى بثنائها . الاوبرات الاولى في بواكير القرن السابع عشر .

الاساطين الأساسيون للفن الايطالى الجديد هم اعلام فلورنسا : فرنشيسكو
جوفانى ، و « جيرالديللو » و « لورنزو » و « دوناتو » و « اندريا »
و « ياولو » و « بارتولينو » من بادوا و « جاكوبو » من بولونيا .
ومع هذا فابرز فنان هو فرانشيسكو لاندينى (اولاندينو ١٢٢٥ - ١٢٩٧) ابن
المصور « جاكوبو لاندينى وآل كازينتينو » ، ومع أن فرانشيسكو
كف بصره منذ الطفولة ، فقد حظى بالاعجاب كعازف أرغن وكمؤلف موسيقى
وشاعر وفيلسوف . وتمتع لاندينى ببراعة أسطورية فى عزفه للارغن في
فلورنسا ، كما أبدى براعة مماثلة فى العزف على الفلوطه والعود ، وتناهى مؤلفاته
المائتة مقطوعة دنيوية ، محفوظة فى مخطوطات مختلفة بفلورنسا ولندن وباريس .
وهى ميسورة الآن فى طبعة حديثة . وتضم مكتبة « لاورنسيانا » بفلورنسا
مخطوطة كتبت فى القرن الخامس عشر بخط جميل للغاية كانت فى حوزة انطونيو
سكوارشيالوبى عازف الارغن الخاص بالدوق لورنزو الأقخم وتحتوى على مسائل
خصيصة متصلة بالفن الايطالى الجديد . وان عدد مقطوعاتها : ٢٥٢ التى نشرها
يوهانس فولف عددا منها ، تمثل أكثر ما لدينا من وثائق موسيقية عن العصر .

تذكرنا موسيقى القرن الرابع عشر بايطاليا فى مجدها وازدهارها بالحقة
اليانعة قصيرة الأجل للمادريجال ابان عصر الملكة اليزابث فى انجلترا . وفى بحث

للفيلسوف العالم بروز دوشتموس دى بلديمانديس من جامعة بادوا ، بعون
Tractatas Practiae de Musica Mensurabili ad Medum Ltalicorum
(١٤٠٩) ، رأى هذا العالم وجوب الدفاع عن قيمة الموسيقى الايطالية ، واصالتها
وهى التى سيطر عليها الفن الفرنسى فى نهاية القرن . وشجعت عودة البابا من
افينيون الى روما على ايثار الموسيقى الفرنسية ، وتوافد المغنون الفرنسيون
والاساتذة الى ايطاليا تصحبهم التقاليد القوطية ، وقد توافر لهذه التقاليد قدر كبير
من القوة حث الايطاليين المقيمين فى افينيون على تلحين نصوص بالادات
فرنسية بالطريقة الفرنسية الصرفة . ولم تتعرض الموسيقى القومية وحدها
للتحوير بتأثير الاتجاهات الفرنسية ، فلقد شاعت أيضا الطريقة الفرنسية فى
التدوين باعتبارها أرقى صورة فى الكتابة الموسيقية . وجاء التأثير عارما الى حد
اقدام حتى من يجهلون الفرنسية على تلحين بالادات فرنسية . والمخطوطة الشهيرة
لمجموعة البالاتا الفرنسية كوديكس شانتى Céantilly codex - التى ألفت
فى ايطاليا من تأليف واحد من هؤلاء . ومع ان فترة ازدهار « الفن الايطالى
الجديد » كانت قصيرة نسبيا الا أن هذا الفن قد استطاع الجمع بين ثلاثة اركان :
اللحن والايقاع والهارمونية فى نظرة موسيقية ظلت ملامحها الأساسية صميمة
حتى يومنا هذا ، رغم التغيرات التى طرأت من حين لآخر .

ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر (التريشتو) (*)

تشهد التماهير والمنمنمات المعاصرة بمدى خصب الحياة الموسيقية فى القرن ،
وتنوعها . فلقد تحدثت المراجع الأدبية عن الرقصات والأغاني الشعبية وأغاني
الغرام التى كادت تختفى كلية . على أن المخطوطات المحتوية على الموسيقى نفسها
لا يمكن اعتبارها كافية وحدها لاعطاء صورة وافية عن موسيقى العصر ، فكان
عصر ارتجال ، لا تمثالا ، بل « رقصات المدونه غير الاطار الذى بنيت عليه المقطوعة
الموسيقية . حيث السطور اللحنية تضاف ، كما تستخدم السكتات الموسيقية
الموجودة بالفواق hoquetus ، بالاضافة الى اشتراك كل أنواع الآلات فى
مصاحبة المغنين . وصادف رنين الباصات Drone Bass التى يؤديها زملا
الرنين فى موسيقى القرب أو وتريات الكمنجة استحسانا فاق كل حد . وعلى
الرغم مما كان يحدثه استخدامها من تغيير فى ملامح المقطوعة ، الا أنها لم تكن
تدون قط . ولا يؤدى العمل الموسيقى وفقا لرموزه المدونة الا فى حالة توفرها
وتوفر العازفين لها . أما فى حالة غياب المغنى أو أى عازف فكان سطره يحذف بكل

(*) يسمى الايطاليون القرون بأرقام سنواتها فيقولون قرن « الثلاثمائة » وقرن الاربعمائة
بمعنى الثمانيه والالف والاربعمائة والالف - المراجع .

بساطة . أما إذا زاد العازفون واحدا أو أكثر فتؤلف لهم سطور إضافية أو ترتجل . كانت المؤلفات الموسيقية قابلة للتعديل ، وهي شبيهة بهذا « بالحواديت » الطويلة التي يختار منها أجزاء للتلاوة تبعا للمناسبة .

لم يعرف « الفن الجديد » الفروق بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات ، فيماعدًا حالات الرقص . وترغما جميع المراجع من صور ومؤلفات أدبية على الاعتقاد بتساوي النوعين في الأهمية ، وتتعارض كل وثيقة تاريخية أو أسلوبية مع النظرة المثالية الرومانتيكية التي نادى بها كثير من المؤرخين باقتصار موسيقى عصر النهضة على الغناء . وعلى العكس ، فمن الواضح أن الآلات قد قامت بكل تأكيد بدور هام في أداء هذه الموسيقى ، كما أنها شاركت بصورة ملموسة في إنشاء أسلوبها . وربما ذهبنا إلى ما هو أبعد ، وقلنا أنه كثيرا ما كانت مؤلفات الغناء في القرنين الرابع عشر والخامس عشر تؤدي بالآلات وحدها . والدليل على صحة هذا واضح في ملاحظات « ماشو » الذي أباح عزف بالآلات على الأرغن وموسيقى القرب وغيرهما من الآلات ، وبين أن هذا الإجراء حق طبيعي للموسيقى droit nature .

تعرفنا التصاویر والوثائق الأدبية المعاصرة ، والأوصاف الخاصة باحتفالات الزواج الكبيرة ، وغير ذلك من الاحتفالات الدينية ، بالمجموعة الفنية المثيرة للدهشة للآلات المستعملة في القرن الرابع عشر . ويزودنا بمعلومات ممتازة عن الموسيقى والآلات الموسيقية بوجه عام كتاب :

Les Bohèmes Amoureux

وهو كراسة ترجع إلى النصف الثاني من القرن . كتبها أحد الهواة الفرنسيين « فانتيلات » و « الهاربات » ، و « البسالتریات » (آلة قانون نحاسية) و « الاعواد » و « آلات الهيردي جارد » (آلة وترية تعزف بتروس تديرها ماينفلا) و « الطرومبيتات » و « الطبول » والفصصان الموسيقي السيمبال ، وموسيقى القرب والاراعيل والابواق والفلوتات - ماهي الا قليل من كثير دعى بال haultz والآخر « بالباص » bas . وفسر المصطلحان على أنهما يعنيان : آلات البية الطبقة وأخرى خفيفة . إلا أنه يتضح من مجرى الكلام أنها الآلات الصداحة والآلات الرقيقة . وتشهد بهذه الفروق الوثائق المصورة ، والآلات التي مازالت محفوظة بعناية . وتظهر الآلات « الباص » في الحان مجالس الأتس الخاصة ، بينما تستعمل المجموعات الأخرى في معزوفات الخلاء وفي الحفلات المراقصة . ونغم النوع الأخير زعاق نفاذ ، ولكنه فارغ جاف . وتبعا لوجهة النظر الحديثة لا يصح وصف الآلات الخفيفة بالرقعة ، رغم ما كان يقال عنها حينئذ ، لأن النغم الحاد (المسرع) كان أقرب إلى روح العصر ، وهناك مساحة شرقية ملحوظة في هذه الآلات ، تميزت بها أيضا موسيقى العصر بوجه عام . فكلها من أصل شرقي ،

وتستعمل بطريقة رتيبة نوعا ، بلا تغيير في طابع صوتها من ناحية ارتفاع الصوت وانخفاضه . ولابد أن تكون نفس هذه الصمة الشرقية قد سادت حالات التخائف أثناء الغناء « المعروف بالفالسيتو الأنفى » ، الذي يمكن التعرف إليه بوضوح في عدد كبير من الصور التي بينت ملامح المغنين بدقة بالغة . والتخائف في الانشاد الديني - الذي كان وماقتىء سائدا بالبلدان الشرقية في ترانيم القسس الكاثوليك - استطاع أن يشق طريقه إلى فن الموسيقى الدنيوية في العصور الوسطى ويتبين من شيوع استعمال « موسيقى القرب » و « الشون » (« الشالو » السلامية) وكلها من آلات الغاب الخفاء التي تفسر اللون الأخف في موسيقى العصر .

لا بد أن تكون الفيول قد لاقت استحسانا عند الهواة ، إذا اعتمدنا في هذا الحكم على الصور والروايات العديدة . فهي بالنسبة للقرن الرابع عشر كالبيانو هذه الأيام - وارتقى عزف الأرغن إلى درجة عالية . وإلى جانب الأرغن الكبير في الكنيسة ، كان هناك نوعان أصغر منه حجما : البوزيتيف المعروف « بأرغن القاعة » أو الثابت والبورتاتيف أي النقالى . وهو آلة صغيرة ، يمكن نقلها من مكان لآخر ، كما يتبين من اسمه ، وتوضح الصور المعاصرة أن الآلة الصغيرة كانت تظهر في كل مكان . فكان الناس يصحبونها حتى في نزهااتهم الخلوية . وعازف الأرغن هو أكثر الموسيقيين خبرة . إذ كانت واجباته تفرض عليه ملء السطور اللحنية الشاغرة ، ولم شمل جميع العازفين والناخين ، وزواق الموسيقى وشغلها ، وراحة المغنين ، بعزف وصلات قصيرة .

تبين المصادر المصورة مدى شيوع مجموعات الآلات والمغنين ، فكان عددها يتراوح بين الاثنين والعشر أو أكثر . وهناك استنتاج هام آخر نستطيع أن نستخلصه من هذه المصادر ، وهو عدم استخدام الآلات في مجموعات متجانسة ، كما يحدث في العصر الحالي عندما تتألف مجموعة الوترية من شتى أنواع أسرة الفيولينة ، ويسفر ذلك عن امتزاج الرنين باللون . إذ كان الأمر حينئذ على النقيض ، فالمنشود هو أكبر قدر مستطاع من التباين واختلاف اللون ، وتناسب هذه الظاهرة على خير وجه التقليد القوطي المتمثل في كونترابنطية الأسطر اللحنية ونصوصها الكلامية .

اتجاهات جديدة في نظرية الموسيقى وجمالياتها

نظر الفن طوال العصور المدرسي من القرون الوسطى كخادم للكنيسة . واستمرت هذه النظرة منعكسة في معظم « الفن الجديد » . ومع أن الكتاب النظريين قد نبهوا لما حدث من تقدم في التطبيق العملي لقواعد الموسيقى « القابلة للقياس » ، إلا أن النظرة المنعكسة قد استمرت .

للابحاث الأقدم . فلقد كرر حتى كتاب الـ Ars Nova (الفن الجديد) لفيتري فيتري المذهب القديمة لطبيعة الموسيقى . واستغرق ماسيتوس من بادوا في تأملات سديمية عن أصل الموسيقى . وواصل الباحثون الموسيقيون الذين كانوا يعلمون في الجامعات تأكيد استقلالهم عن المغنين والعازفين ، وأيدت أغلب أبحاثهم التفرقة القديمة بين «الموسيقار» والمطرب (الكانتور) . قلما حاولت القرون الوسطى وضع مذهب جمالي ، وتركزت جمالياتها وموضوعاتها على « الكمال » و « الغاية » ، و «التناسب» ، و « الفخامة » ، و « العذوبة » ، والكلمة الأخيرة : Suavitas في الأصل تقرر عادة « بالملاحة » و « الظرف » وكانت من المصطلحات العامة في جماليات أواخر العصر الوسيط ، وإن تحتم علينا عدم اتباع المعنى الحرفي الحديث لهذه الكلمة عند تفسيرها ، لأن موسيقى العصر لم تكن « حلوة » حقا ، وفقا لفكرتنا عن الحلوة . تماما كما لا تمثل مجموعة الحروف المتحركة الفظة التي تميزت بها اللغة الفرنسية الوسيطة مانسميه الـ La douce langue Française ومع هذا فهناك فجوة لا يمكن تغطيتها بين « الفن الجديد » ، وعالمية القرون الوسطى ، تظهر في العزلة الجمالية التي لاذ بها الخيال الفردي القوي عند فناني الفترة الأخيرة ، والتي اخطاوا وظنوا أنها مرادفة للحرية .

عكست التيارات الفكرية في بداية القرن الرابع عشر نفس الاتجاه الجديد الذي لاحظناه في باقي الفنون . ففى الفلسفة واللاهوت ، جاءت عقب المذهب الذي حاول التوفيق بين المعرفة الكلاسيكية والايمان بالأديان الساموية ، عملية فحص نفاذه للقواعد الفلسفية واللاهوتية اعتمدت على قدر ملحوظ من الحساسة . وظهر هذا الاتجاه عند دانس سكوت (مات ١٢٠٨ - الذي درس في أكسفورد وباريس ، وكان مقتنعا بخطأ القديس توما الاكوينى في اعتقاده امكان الاستدلال العقلى على وجود الله وخلود النفس . وهكذا عارض اتباعه (السكوتيون) التوماويين اتباع القديس توما . على انه اذا كان «الدكتور الاريب» Subtilis - وهو اللقب الذي اشتهر به دانس سكوت عند معاصريه - قد تخلص عن الطريق الذي اناره القديس توما ، الا ان هذه الخطوة لا تعد خطوة الى الوراء ، فلقد تمتع سكوت بنفس نصيب الراهب الدومينيكي الكبير من التدين والعلم ، ولكنه اعتقد مثل « الدكتور المعصوم » وليم من أوكام (مات ١٢٤٩) بعدم تيسر الدفاع عن العقائد الدينية اعتمادا على الأسس العقلانية ، والايمان أساس قبولها . ويستطاع ملاحظة حركة مماثلة في العروض النظرية التي قدمها علماء الموسيقى . فالى جانب «الكبير» من النظريات ، ظهرت طائفة أصغر من الحساب بحررت من الروح المدرسية (الاسكولائية) بغير الروح ، ساهمة بلطبة المتوسطة وشطت في حماسها القوى عندما أعلنت الحرب ضد العلم الموسيقي العتيق . . . والمعروف لنا مما أصدرته هذه الطائفة بحثان : الأول سبق الكلام عنه « النظرية » Theoria ليوهانس دي موريس ، والثاني Les Echecs Amoureux

وسبق الاستشهاد به كأفضل مصدر اعتمدنا عليه عند الكلام عن الآلات الموسيقية في القرن الرابع عشر . ويرفض هذان المصدران الموثوق بهما غيبيات العدد ومتضمناتها النظرية ، مع اظهار تشكك في « موسيقى الاجرام » ، بيد أن مؤلف Les Echecs Amoureux قد عزف عن قطع الصلة بالماضى نهائيا ، فنصح بالاعتماد على الموسيقى كمصدر للتأمل النظري ، وراها أيضا مفيدة في تعليم الاطفال والترويح عن النفس بعد العناء اليومي . اما جروشيو الجريء فلم يعترف بأى حل وسط ، وضرب عرض الحائط بكل نظريات الفيثاغوريين البوتيويسيين عن « الموسيقى الكونية » Musica Mundana

انحدر كل من العالمين الكبيرين اللذين سادا بشخصيتهما العلم الموسيقي في أواخر العصور الوسطى : « جاكوبوس » من لياج ويوهانس دي موريس ، من المجموعة الكبرى من العلماء الذين مثلوا القمم الأخيرة لمعارف العصر الوسيط ، ومع هذا فكلاهما كان وثيق الاتصال بالفن الجديد الصاعد ، اما من ناحية معارضته ، أو بسبب تأييد اتجاهات أوائل عصر النهضة . وقد سبق ان تحدثنا عن البحث الشهير الذي أصدره جاكوبوس من لياج باسم « نظرات موسيقية » Speculum Musicae . والغرض الأصلي من هذا الكتاب هو مهاجمة المحدثين من انصار « الفن الجديد » من «منشدين» و «كتاب نوتة» و «كتاب» . ولكن جاكوبوس ، عدل عن خطته بعد ذلك ، فضم فصولا من كل ميادين المعرفة الموسيقية الى جانب فصوله النقدية . ومن المستطاع الزعم اعتمادا على معالجته الموافية لكل الميدان ، بان هذا الباحث الكبير قد ادرك كيف يتعرض للنسيان العلم الموسيقي السامى الذي ظل اكمل بكثير من الممارسات الموسيقية ، ولا علاج لذلك الا اذا أقدم واحد من الناس على التوفيق بين كل منجزات الماضى في نسق جامع ، وهكذا ظهر هذا النسق في كتابه « نظرات موسيقية » آخر مبحث وسيط كبير في الموسيقى . ولا اتباع لجاكوبوس ، فقد شغل فن التدوين الموسيقي في تقدمه السريع عقول المفكرين فبدأوا يعنون جميعا بالمشكلات العملية الخالصة .

ستظل شخصية «يوهانس دي موريس» من الألفاظ المحيرة . ولقد تمتع خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر بسلطان لا يقارن بغير سلطان بوتيويس في القرون الوسطى . وشاعت ادعاءات مغالى فيها جعلت دي موريس رائدا ومخترعا ، فذكر بعض كتاب القرن السادس عشر انه اخترع الحروف الموسيقية ، ولاقى دي موريس اعجابا شاملا بوصفه مؤرخا متعدد الاهتمامات ، متميزا بوجه خاص في الرياضيات والفلك الموسيقي . وظهر استقامة غايته عندما انحاز لمناصرة «فيتري» . ان مثل هذه النظرة الحديثة المتحررة ، قد صعبت القول بانه ألف «النظرات الموسيقية» ذلك العمل المشبع - كما رأينا - بالاتجاهات المحافظة .

Every Word

That Loude or privee spoken is

Moweth first an air about

And of this moving out of doute

Another air anoon is meved

As I have of the water preved

That every cercle caases other

Right so of the air any leve brother

كل كلمة

يجهر بها خافتة أو عالية

فتشير أولا حركة الهواء

وبتأثير هذا التحرك في الجو

يتحرك هواء آخر على التو

وكما ثبت في حالة الماء

الدوامه فيه مصدر دوامة أخرى

كذلك يا أخى العزيز الحال في حركة الهواء

حصل شوسر على معلوماته من كتاب فنسان من بوفيه : «نظرات في الطبيعة» Speculum Naturale ومن كتاب «عن الموسيقى» لبوتيوس ، وأشار الى المرجعين صراحة في عدة مناسبات . وبازدياد توغلنا في القرن الرابع عشر ، ستقل مصادفتنا لذلك العداء القديم للموسيقى الذى بدأ بقلق القديس أغسطين ، ومخاوفه من تصادم الخصائص الحسية للموسيقى مع ناحية الورع في الأناشيد الطقوسية على أن معتقدات القديس أغسطين قد استمرت باقية ، ولكن رقة روح القديس في الاقناع قد تحولت الى شكوى صارمة انتهت بالاتجاه المتزمت لكالفان البروتستانتى . وتزودنا الفقرة الآتية من كتابات البروتستانتى الآخر ويكليف بفكرة طيبة عن مدى معتقدات أغسطين ، بلسان هذا الرائد العظيم الأهمية لحركة الإصلاح الدينى :

« في البدء ، كان الناس ينشدون الأغاني الحزينة عند دخولهم السجن ليفقهوا الكتاب المقدس ، أو للخلاص من الكسل ، أو الانشغال على نحو ما بشيء خاف . ولكن هذه الأغاني لا تتفق مع أغانينا التى تثير الغبطة وتعلو بالنفس ، بينما أغانيهم تدفع الى الأسى وتركز طويلا على كلام الرب في شريعته . وبعد ذلك بفترة قصيرة ذاعت الاعيب عابثة (كالديسكانت) وتعدد الأصوات (الاورجانوم) « أورجون » و « هوكيتوس » التقطعات الصغيرة ، التى تدفع التفهاء الى الرقص بدلا من حثهم على الأسى والنحيب . . . ولكن على هؤلاء الحمقى خشية كلمات القديس أغسطين الصادق ، وفيها يقول : (اذا اطريتنى الموسيقى أى الاغنية) أكثر مما يطربنى نص الجملة المغناة فعلى أن أعترف بأننى قد اقترفت جرما فظيحا) . . . عندما يلتقى اربعون أو خمسون في كورس للغناء ، يقوم ثلاثة أو أربعة من الزعار الدعار المعجبانين بأداء طقوس شديدة الورع بعد تزويدها بالحليات ، حتى تحول دون استماع أحد الى الكلمات ، أما بقية أفراد الكورس فيصيبهم اليكم ويتطلعون الى رفقاءهم كالمهابيل »

ظهرت النظرة الوسيطة الى «موسيقى الاجرام» في المذهب الفلسفى لدانتى . وملحمة «الفردوس» حافلة بالربط بين الموسيقى ونظام الكون ، ويمكن مقارنته أفكارها بالفكرة الوسيطة «لموسيقى الاجرام» كما عبر عنها ماركينوس من بادوا أو الفكر الايطالى الممثل للقرن الرابع عشر ، الذى اعتقد ان الموسيقى بعظمتها تغمر كل الأشياء من حية وميتة . ولم يحل النقد الذى وجهه نفر من الواقعيين دون استمرار تعلق عقليات القرون الوسطى الكبرى بالجوانب الرمزية للموسيقى الكونية . فيقول ماشو : «الموسيقى علم» ، ويتعجب يوهانس الفلورنسى (دى فلورنسيا) أحد الموسيقيين المحدثين في «الفن الفلورنسى الجديد» ويقول «أيتها الموسيقى يا علمى العزيز to carascientia mia musicale مثل هذا الكلام الذى يذكرنا بروح الفلاسفة العلماء البويتسيين يتناقض ، كما يبدو - مع سير الاحداث ، ولكن ما حدث فعلا هو أن «العلم» قد تغير خلال القرن الرابع عشر فأصبح يدل على «الحق» و «القدرة» و «الممارسة العلمية» وتضمن مثل هذا التغير في المعنى تغيرا في مبرر وجود الموسيقى فحدث تغير من النظرة الاخلاقية التأملية الى ما يصح تسميته بالاتجاه النفعى . وتبعاً لذلك يكون الشطر الثانى من قصيدة ماشو متوافقا مع الصرامة البادية في الشطر الاول : «الموسيقى علم حض الناس على الضحك والغناء والرقص» .

وفي نظريات الموسيقى التطبيقية ، أدى تقدم التأليف البوليفونى الى زيادة في دقة التحكم في تصويت الأسطر اللحنية . وعبرت عن ذلك نظرية «نوتة في مقابل نوتة» أو لما كان رمز النغمة الموسيقية هو النقطة Punctus ، فعلى هذا يكون الشعار نقطة مقابل نقطة Punctus contra punctus (كونتراپنط) (*) وظهر هذا المصطلح لأول مرة حوالى سنة ١٢٠٠ ، ولكن لم يتم شرح اتجاهات نظرية «الكونتراپنط» بطريقة مركزة الا عند نهاية القرن ، عندما صرح أصحاب النظريات : «بأن شاية الكونتراپنط هى أداء عدة الحان في نفس الوقت ، والربط بينها في توافق حسن التنسيق» . ولو راعينا ما حدث من تغير مستمر في معنى التوافق فمن الجائز اعتبار هذا التعريف صحيحا في كل العصور التالية عن تاريخ الموسيقى .

ادرك رجال العلم الطبيعة الفيزيائية للصوت ، ويصح اختيار ايضاح الشاعر تشوسر كبرهان عملى ممتاز ، كثيرا ما يلجأ اليه عند الشرح أساتذة المبادئ المبادئ الأولية للفيزياء في أيامنا هذه .

(*) ولما كانت كلمة Puncto أو Puncto بالإيطالية تترجم في لغة البورصة عندنا بكلمة «بنط» اترحت على مسئوليتى بوضع المصطلح المشهور باسم contrepont هكذا في العربية «كونتراپنط» - المراجع .

انتشار الموسيقى وتذوقها في القرن الرابع عشر

في عصر « الفن الجديد » لم يقتصر الأمر على تردد أصداء موسيقى الكنيسة، بروحانياتها ووقارها، في الكاتدرائيات، أو على تأمل العلماء من أساتذة الجامعات للمشكلات النظرية المستغلقة، فلقد ازدهر أيضا فن موسيقى دنيوى جدير في شتى الانحاء، دعا الاشراف والعامه على السواء لعشق نضارته . وحيثما اتجهنا بأبصارنا الى التصاوير والنقوش، والاشعار والحكايات، فاننا سنصادف وفرة من البيانات الدالة على ذبوع الاستمتاع بالموسيقى . فالجو الذى دارت فيه أحداث الديكاميرون لبوكاتشيو مشحون بالموسيقى . وليس ذلك من قبيل المجاز فهى مسك الختام لكل يوم، وتستهل بها معظم الايام . فمثلا عقب عشاء اليوم الاول من الليالى العشر، اشترك عديدون في اغنية راقصة لا يستبعد ان تكون «البالاتا» المستحبة . وقام بأداء الرقصة التى وصفها بوكاتشيو جمع من الراقصين يتصدرهم شاب أو فتاة، وكثيرا ما توضع في مقابل اغنياتهم : الريتورنيللى أو الفواصل الموسيقية التى يقوم بعزفها الآخرون من حاملى الآلات الموسيقية . وشاعت معرفة الموسيقى بين أهل العلم . وتحدث بوكاتشيو عن معرفة دانتي بالموسيقى فذكر كيف كان الشاعر يلقى في شبابه متعة خاصة في الغناء والتمثيل، ويعتبر كل صاحب براعة في الغناء والموسيقى صديقا له، وألف قدرا كبيرا من الشعر، وكان يطلب منهم تلحينه . واثناء طوافه في المطهر، التقى بصديقه، كازيللا، وهو واحد من هؤلاء الموسيقيين اصدقاء شبابه، الذى استجاب لطلب الشاعر فغنى قصيدة canzone دانتي : « الحب الذى تتجاوب كلماته في خاطري(*) » Amorce ne la Mente MiRagione . واسرت عذوبة الموسيقى الجميع . هذه لسوء الحظ هى الرواية الوحيدة التى لدينا عن الموسيقى الذى ربما اعتبر سيد عظماء « الفن الحديث » بين الفنانين الفلورنسيين .

لم تكن الموسيقى تتردد في مناسبات الاحتفالات فحسب، بل وفي ساعات الفراغ من العمل اليومي، وبخاصة اثناء الحج، فلقد اثبتت وثائق عدة مصادر قيام الحجاج الزائرين لقبر توماس آه ابيكيت بالغناء والعزف اثناء مرورهم ببعض المدن . وتمثيلات الاسرار الدينية حافلة بالموسيقى، كما بينا في الفصل الخاص بانتشار الموسيقى الجريجورانية، ففي روايات الاسرار الدينية « الانجليزى اشارات عديدة لاستعمال الموسيقى . وكثيرا ما كان أحد الممثلين يدعو الآخرين أو الجمهور لمشاركته في الغناء كما في « روايات الاسرار الدينية لدجبي » .

(*) افاض الدكتور حسن عثمان في مقدمة ترجمته للفردوس في الكلام عن صلة دانتي بالموسيقى والموسيقين (راجع ص ٥٩ وما بعدها) .

كان الانجليز مولعين بالموسيقى، التى كانت ركنا هاما في ثقافتهم ودينهم ووسائل تسليتهم . واستمرت تبعية أغلب المدارس في القرن الرابع عشر لدور العبادة، وان كان بعضها قد استقل عنها . وفي المراحل الاولى تميز التعليم الموسيقى ببساطته التى تناسب صغار الاطفال . واتصفت اغاني المدارس بارتفاع مستواها، فعاليتها الأساسية هى « تعليم الاطفال »، لأنك اذا علمت الغناء تسنى لك المحافظة على شعائر عبادة الله في كنيستك . ولا يستبعد ان تكون قد استغلت في تعليم القراءة والكتابة أيضا . وبهذه المناسبة كانت مدارس الكورال الفرنسية أشد صرامة . اذ قضت اللوائح المنظمة لسلوك صبية الكورس في نوتردام بباريس (١٤٠٨) على وجوب قيام استاذ الكورال بتعليم الصبية « الاغاني البسيطة والكونترابنط، وبوسعه ان يضيف اليها القليل من أناشيد الديسكانت الوقورة . ولكن ينبغي الا تحول تمارين الموسيقى دون قيام التلاميذ بدراسة النحو » . والظاهر ان الكتابة لم ينظر اليها في انجلترا كشئ مماثل في الأهمية للقراءة أو الغناء، وفي احدى حكايات كانتربرى لتشوسر : رئيسة الدير Prioress وصف مدرسة صغيرة، ولم يجىء في هذه الحكاية أى ذكر للكتابة .

Swich maner doctrine as men used there

This is to seyn to sigen and to rede(*)

لم تغفل الموسيقى عند تعليم الاشراف أيضا، فكانوا يتعلمون عزف الهاربة والمزمار والغناء والرقص، وأجمل وصف تشوسر اثر التعليم على السيد Squire في القصة :

Singing he Was or Polytinge al the day.

Wel coude he sitte on hors and Faire ryde.

He could songes make and wel endyte

I uste and eek daunee and wel purtreie and wayve (**)

أولع بالموسيقى أصحاب الحيثية في البلاد، وبخاصة افراد العائلة المالكة، وحرصوا أيضا على اختيار أفضل الموسيقيين في قصورهم، وكثيرا ما كانوا يخصصون مبالغ صغيرة من المال للفنانين ومباريات العزف على الآلات، وتضمنت ميزانيات ملوك وملكات فرنسا الكثير من البنود الخاصة بشراء الآلات، واصلاحها . وتحدث فرواسار في حولياته « عن وجود أكثر من ثلاثين عازفا

(*) تنص القواعد المتبعة هناك على تعليم الرواية والغناء والقراءة .

(*) قد يبقى ساعات بلا عمل، أو متطيا جواده الى السوق . وقد يضى أو يلحن

أو يرفه عن نفسه، أو يرسم أو يكتب .

للطرومبيتة في حفل تتويج شارل السادس (١٨٢٥) ، اتصف عزفهم بالصفاء
والسحر . وأعلن الملك خوان الأول ملك الاراجون (١٣٥٠ - ١٣٩٥) - وكان
من عشاق الموسيقى - عن رغبته في تعيين عازف أرغن شهير في خدمته ، كان ضمن
حاشية بلاط بروجونيا ، ولم يضمن عليه بأى ثمين أو غال عندما طلب أرغا
متنقلا ، أو على مؤلفاته التى احتوت على انطباعات estampies ومقطوعات أخرى
كان يعزفها ، وضمت قائمة الموسيقيين في خدمة الملك ادوارد الثالث ملك انجلترا
(١٢٢٧ - ١٢٧٧) خمسة عازفين للطرومبيتة وعازف للـ citoler ، وخمسة
من عازفي المزمار وعازف طبله صغيرة taberett ، ٢ كلاريون (طرومبيتة)
وعازف طبله عربية صغيرة makerer (**) وعازفين على « الكمنجة » وثلاث من
wat yes . والـ wayghtes أو الـ waits كانوا في الأصل من
المنستريل أو الحراس الملمين بالعزف الملحقين بقصور الملوك أو عظماء الاشراف ،
ويتنقلون في شوارع معينة ، معلنين الساعة بالليل . وكانوا يستعملون شيئا أشبه
بالمزمار المزدوج أو الاوبوا ، ويضع الموسيقيون من اتباع كبار الشخصيات
والأمراء شعار أسيادهم : اعلاما صغيرة مطرزة بعلامات دروعهم على
طرومبيتاتهم وآلات القرب .

في هذه الايام ، لم تخل أية احتفالات من المنستريل ، فكانوا يظهرون في شتى
المناسبات سواء اكانت حفلات عامة وقورة أو استقبالات خاصة في « القصور » ،
فالعائد من بلد أجنبي يقابل بترحية من الموسيقى ، وترافق الموسيقى الزائر ابتداء
من دخوله من البوابة حتى وصوله الى مقر اقامته . ويقوم منستريل بالاحتفاء
بالأسقف من حين لآخر في دوراته الأسقفية . وفي الاحتفالات يعزف المنستريل خلال
تناول الوجبات وأثناء الرقصات التى تعقب ذلك . وتستهل مباريات الفروسية
و « النبوة » على الطرومبيتات ، وفي النهاية تقوم الموسيقى أيضا بترحية
الفائز . ويرافق الموسيقيون الجيوش عند خروجها الى الحرب وزحفها
ويواصلون عزف آلاتهم أثناء المعركة ، لأن الموسيقى تحرك المشاعر ، وتقوى
العزائم . وقلد أثرياء النبلاء الملك فكانت لهم فرق موسيقية يسمح لها بالعزف من
حين لآخر في اجزاء متفرقة من البلاد - وحدث أمر مماثل فيما بعد بالنسبة
للممثلين - وكثيرا ما كانوا يمنحون شهادات توصية تشهد ببراعتهم وقدرتهم
الفنية .

(★★) اذا صحنا الـ m بحرف n يمكن التوكيد بأن اصل الكلمة العربية
هو (نقارة) وهى طبله صغيرة فعلا تعرف عند العامة في مصر بالنقارية ويقرونها بخيزورنتين
مغترتين يسميها عوام مصر « عصايعس النقارية » وهى صفة للنحافة المكروحة عند نساء العامة
في مصر (المراجع) .

والى جانب المنستريل الذين يعملون في خدمة الأمراء والنبلاء ، موسيقيون
عديدون لا يتبعون البلاط ويتعيشون من تعليم البورجوازيين ، والعزف كفنانيين
مستقلين . وازداد عدد المنستريل مما ارغم السلطات والموسيقيين أنفسهم على
تنظيم صفوفهم . وابتداء من القرن الثالث عشر ، تشكلت مجالس المدن ومجالس
للنقابات ، أبكرها « جماعة اخوان سان نيقولا » Nicolaibruderschaft في فيينا
(١٢٨٨) ، وتبعتها جماعة عازي الطرومبيتة في لوكا ، ثم جماعات اخوان
الزمارين وعازي الفيدل . كجماعة اخوان سان جوليان الكمنجاتية
Confrérie stjulien des Menetriers بباريس ، التى كان لها حتى المستشفى
الخاص بها . ويحتل رؤساء هذه المنظمات - وكانوا يدعون حين ذاك
بملوك المنستريل - مكانة مساوية لمكانة مديري منظماتنا الموسيقية الكبيرة ، غير
أن نصيبهم من النفوذ والجبروت وعظم وأكبر . وتميز نظام « جماعات الاخوان »
بكفاءة مماثلة لكفاءة أى اتحاد عصر للعمال . فلم يكن يسمح لأعضائها بتقديم
أى خدمات موسيقية بلا مقابل محدد ، كما منع المنستريل المنتمون الى أية منظمات
أخرى من العزف في غير أحيائهم . وهكذا يكون المنستريل قد حظوا بحرية فاقت
الحرية التى تمتعوا بها في أوائل القرون الوسطى ، وان كانت السلطات قد أعلنت
سخطها عليهم لأنه كان بوسعهم تحت قناع الغناء ، التحريض على الثورة
الاجتماعية والسياسية . وكثيرا ما شعرت هذه السلطات بالقلق لتعاطفهم على
الدعوات التحررية ، التى أحرزت تقدما كبيرا في القرن الرابع عشر ، بل وأقلق ذلك
الجماهير أيضا ، ففي فرنسا حرم سنة ١٢٩٥ أداء الأغاني (الشانسونات)
الداعية الى الشقاق الدينى ، كما نظر باستياء بالغ الى الأغاني التى تسخر من
البورجوازيين والباريسيين كل في امارتهم . فلقد بلغ الشقاق أحيانا الى حد
التضارب بالسكاكين ، وقبض على واحد من المنستريل وزج به في السجن في
« ميلون » قرب باريس لأنه تجرأ وغنى أغنية بروجونية ، وفي بداية القرن
الخامس عشر أعلن مجلس العموم البريطانى سخطه على منستريل ويلز
لتحريضهم على التمرد : « ينبغي عدم ابقاء أى Westours أو متسكعين أو
متشردين أو منستريل حتى لا يحدثوا أى Kymorthas أو quyllages يتأثر بها
رجل الشارع ، لأن جانبا من العصيان والتمرد السائدين الآن في ويلز يرجع
الى تكهناتهم واكاذيبهم وتحريضهم » .

كان لمجالس المدن ، وتعد أقوى سلطة سياسية - وبخاصة في المدن الحرة
بالمانيا - الكثير من اللوائح المنظمة للموسيقى ، كما قامت بإنشاء وظائف
للاشراف على الموسيقى . ولعل أول هذه الوظائف هى وظيفة « راعى المدينة »
الذى كان يتسلم بوقا من مجلس المدينة ، وفي سنة ١٢٢٢ ، أصدر مجلس مدينة
ستراسبورج أمرا بعدم عزف « الطرومبوتات » و « الطرومبيتات » والطبول

والصاغات بعد دق الجرس الثالث ، ويقتصر على «السلامية» (الشوم) والمزامير الرقيقة ، ويدل هذا الأمر - بحكمته وحصافته - على أن المدينة الوسيطة كانت بعد نظراً من مدناً الحديثة . ومن جهة أخرى ، جرت العادة في تقس المدينة على إعطاء إشارة بالبوق من برج البلدية بين الساعتين الثامنة والتاسعة مساءً ، في الموعد الذي يفترض مبارحة جميع اليهود فيه للمدينة ، وكان من الممكن التحايل على تنفيذ هذا الأمر بدفع قدر من «المعلوم» . وتميزت بدقة التوجيه أغلب التعليمات الموسيقية الخاصة بحفلات الزواج والرقص في الأماكن العامة وعدد الموسيقيين المستحدثين في مثل هذه المناسبات .

وميمر قرن آخر ، بعده سنرى كيف بعثت من هذه المنظمات التي تضم موسيقيين متواضعين مؤلفات موسيقية ، سرعان ما أدت إلى ظهور أعظم السمفونيات التي ما زلنا نعجب بها كثيراً هذه الأيام .

الفصل التاسع

الرينسانس (عصر النهضة)

الرينسانس والهيومانية

في منتصف القرن الماضي ، ساق الحماس مؤرخي المدرسة الرومانتيكية لإعادة اكتشاف العصور الوسطى ، فحاولوا اقامة حد فاصل بين العصر الوسيط والعصر الحديث . و اقاموا مرحلة انتقال بين العصرين أسموها بالرينسانس (إعادة المولد) . ولما سمى المؤرخ الفرنسي ميشليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤) الجزء التاسع من تاريخه العظيم لفرنسا (١٨٥٥) بعصر النهضة ، كان أول من أطلق هذا الاسم بمعناه التاريخي الحديث . أما أخلد ما وطد أقدام هذا الاسم فهو كتاب ياكوب بوركارت الخالد (١٨٦٠) : « حضارة الرينسانس » .

لما كانت أغلب كتابات التاريخ الخاضعة لغايات رومانتيكية دينية أو عملية ، تسعى لانتقاء أحداث محددة حافلة بالآثار والعواقب ، لكي تقوم بدور المعالم التي يسهل التعرف إليها ، لذا مازال المدرسون والكتاب يميلون الى تحديد نهاية العصور الوسطى بسقوط القسطنطينية وهروب العلماء البيزنطيين الى ايطاليا ، واكتشاف امريكا أو انشقاق لوتر . ويقال ان سقوط القسطنطينية وما صحبه من توافد العلماء البيزنطيين على ايطاليا كان العامل الحاسم الذي أدى الى الاتجاه الى الهيومانية ، ولكن أنصار هذه النظرية يتناسون ان « الهيومانية » حركة لاتينية الى حد كبير . أما غزو القسطنطينية فآثر على الجوانب السياسية والدينية والاقتصادية ، وآثره المباشر على الفنون والأدب هين ضئيل ، واكتشاف امريكا أيضا حادث لم تظهر الا فيما بعد أهمية آثاره السياسية والاقتصادية ، ولكنه لم يترك أى أثر مباشر على الحضارة ، على ان تاريخ تمرد لوتر ، له أهمية ملحوظة . فلقد ترتب عليه حدوث هزة فعلية في الحياة الدينية ، وكذلك في كل جوانب الفكر وان كانت أعمال لوتر قد بدأت تحدث أثرها عندما كانت حركة النهضة تقترب من ذروتها . وفي موجات هذا العصر العالية ، اتجهت الحرب الدينية العارمة الى محاولة تجديد صداقة لحماس العصر الوسيط ، وانكاره للذات .

كثيرا ما تجاوز جموح خيال ميشليه علمه الكبير ، الا ان الهاماته الشاعرية قد ساعدته على الاهتداء الى نظرات صافية رائعة لم يدركها أقرانه لعشرات

المسئولين ، لخص ميشليه جوهر عصر النهضة فى معنيين : اكتشاف العالم واكتشاف الانسان . والحق ان « النهضة » و « الهيومانية » لم تظهر الى الوجود نتيجة لقيام بعض عقول العلماء باعادة اكتشاف معالم الفنون والآداب القديمة ، ولكنهما نبعا من رغبة دافئة متقدة لظهور عهد جديد ، وشوق الى عودة الشباب . لم تمت روح روما ، وعلى العكس فانها لم تتوقف ابدا عن أحداث أثرها . فكان الشعر الرومانى معروفا مستحبا ، يتلى فى إيطاليا ، وغيرها من البلاد . فلم تخذ شعبية « فيرجيل » و « أوفيد » و « لوكان » وجوفينال وهوراس على الاطلاق . كما امتد ظل « ساليست » على كل كتابة تاريخية فى العصور الوسطى . ومع أننا نربط بين فكرة « اعادة المولد » وبين القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، الا أنه حدثت خلال العصور الوسطى عدة اعداء حقبة للمولد ، وصفت كلها باسم « اليريسانس » ، ومن ثم فأننا نتحدث عن « نهضة شارلمان » و « الثورتين » « الانجليزية القديمة » وآل هونتشاوتون . ولم تهمل معسرة القانون الرومانى والفلسفة والعلم اليونانيون والرومانيون فى العصور الوسطى ، فلقد توافر لجون من سولسبرى ما هو أكثر من الثقافة الهيومانية المحترمة . كما أحييت « مدرسة شارتر » الاقلاطونية فى صورة لم تختلف فى وضوحها عن صورة احياء بترارك ومدرسته لها فى القرن الرابع عشر . ففي خلال العصور الوسطى عرفت جيدا معتقدات « النهضة » - كفكرة سمو مكانة الانسان بصرف النظر عن أصله وفصله ، وفكرة وجود « موهبة الهية عند الشعراء » لا يمكن اكتسابها بالدراسة ، وفكرة « الخلود الأدبي » ، وتم التعبير عن هذه المعتقدات ، وان كنا ننسب هذه المعرفة الى ما يوصف بالعصر الحديث . لم تحاول حركتنا « الهيومانية » - فالنهضة اذا اعتمدنا فى حكمنا على أفعال زعماء ممثلينها - القيام بأى اعادة بناء مدروسة للاطلال القديمة ، ولكنهما شاركتا فى بناء عالم جديد وفقا لمخطط أصيل ، بعد الانتفاع بالتجارب المكتسبة فى الماضى . فلم ترغب الحركتان اعادة احياء حضارة منسية ، ولكنهما بحثتا عن حياة جديدة تمثلهما .

اشترك بوركارت مع فولتير وميشليه فى اساءة تصور أساسية واحدة : الاعتقاد بأن القرن الرابع عشر كان عصرا تمهيدا للنهضة . والقول بأن « دانتي » و « بترارك » و « بوكاتشيو » و « جيويتو » و « لاندينى » كانوا مجرد رواد للكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) يعنى اعتبار هذه الشخصيات العبقرية مجرد بشائر للعصر التالى . ان مثل هذا المعنى - الذى بلغ أوجه على نحو سخيف فى تاريخ الموسيقى - لا ينبع الا من معرفة غير كافية بحضارة القرون الوسطى . وبازدياد اكتشاف « النهضة » ، وحضارتها ، ازداد الميل الى تحديد موعد مبكر لايتدائها . ومن أوائل من توغلوا فى عصور أسبق من دانتي وبوكاتشيو : الكاتب الانجليزى « والتر بيتر » الذى رأى كل الظواهر التى بدت

متقدمة للغاية بالنسبة للقرن الثالث عشر من ظواهر عصر النهضة . واتبع التاريخ الحديث هذا الاتجاه فى التفسير . وسرعان ما نسب الى النهضة كل شيء بدأ تلقائيا ومتفردا فى أواخر القرون الوسطى . وانقزع كل ما هو حى فى هذه القرون ، حتى بقيت على فيض الكريم . ولكن النهضة ليست طفرة حادة مباغتة فى حضارة الانسان . أنها عملية استغرقت وقتا طويلا . فهي حركة تتميز بما فيها من تقلب وتحول وامتزاج واستيعاب . ولن يعتبرها أى متبصر من الباحثين ممن تحرروا من النظرة الرومانتيكية تعبيراً واحدا مطردا عن روح العصر ، قد تركز فى شعار واحد هو « اعادة الاحياء » أو « النهضة » ، ولكنه سيواجه فى هذا العصر عدم تجانس . وعليه ان يراقب فى جلد تدفق مكوناته من قديم وجديد . وعلى هذا ينبغي الا توضع « العصور الوسطى » فى مقابل « عصر النهضة » ، لأن عناصر وسيطة عديدة قد استمرت تحيا خلال عصر النهضة ، بل وبعدها ، أى حدث تداخل مماثل لما حدث عند استمرار بعض أفكار عصر النهضة فى القرن السابع عشر ، عندما كان « الباروك » قد بلغ بالفعل كامل ازدهاره .

على ان المؤرخ يتعرض لحيرة بالغة نتيجة لغموض مصطلح « اليريسانس » و « الهيومانية » ، ونتيجة لاختلاف النظرة التى اتبعتها انصار الحركة ، فلقد سبق فى القرون الوسطى ظهور رغبة شديدة للإصلاح والتجديد واعادة المولد ، عبرت عن نفسها أروع تعبير عند القديسين « فرنسيس الاسيزى » وبوناغنتورا فى أفعالهما ومؤلفاتهما ، وفى نبؤات يواقيم من فلوريس (مات ١٢٠٢) والراهب رئيس دير كوراتسو البنديكى الذى اعتقد فى حلول عصر جديد : عصر الروح ، ومع تعذر القطع برجوع النهضة مباشرة الى هذا الجو ، الا أنه من غير المستطاع انكار ما أحدثه من تأثير هائل هؤلاء المصلحون من ابناء القرن الثالث عشر . فوثوق الصلة بين « عصر النهضة » وتراثهم الروحي واضح جلى . ونجحت « الهيومانية » فى تحويل عالمهم الدينى الحالم الى عالم خلاق واهب للحياة حريص عليها . وهناك ارتباط وثيق بين رواد الهيومانية الثلاثة : « دانتي » و « بترارك » و « ريتري » ، وأفكار الإصلاح عند الفرنسيكان . وناظرت الرغبة الكبرى فى اعادة مولد الحضارة رغبة أخرى لإصلاح الكنيسة . وكثيرا ما ترددت صيحة « الريفورماتو » (الإصلاح) خلال العصور الوسطى . وتكررت الدعوة فى هذا العهد المتدهور لإصلاح « الامبراطورية » والبابوية : السلطتين الكبيرتين فى عالم مسيحية العصور الوسطى . وظهرت حركة الهيومانية والنهضة عندما كانت هاتان القوتان الكبيرتان قد استنفدتا طاقتيهما ، فتبينت غاية كل منهما ومعتقداته . واحتفظتا بمعنى « العالمية » . وان كانت نظرتيهما تركزت على « ابراطورية » بعيدة عن السياسة فى عالم الفانتازيا والفضيلة والفن والعلم . ومن الغريب ان تتعارض غاية الحركتين سياسيا مع فكرة العالمية ، فلقد ناصرتا

فكرة القومية الحديثة المولد . هذا الطابع القومي ، والتركيز على الحضارة اللاتينية ، هما سمتان للثقافة تميز بهما العهد الفاضل بين العصور الوسطى والنهضة . وبعد مولد الهيومانية بمثابة تهيئة للقوى القومية الإيطالية ، لتتفرع وتترجم الحضارة الأوروبية لا تماثل بالطبع بين هذه القومية وفكرتنا الحديثة عنها . إذ كانت القومية اللاتينية ملائمة مستمرة في « عالية » القرون الوسطى . وذلك هذه « العالية » تصاعدا وعمقا ما اضيف اليها من مؤثرات كلاسيكية . كما ان فكرة الحضارة العالية - الغاية المبرمة للهيومانية - فكرة وسيطة قديمة هي الاخرى . ولكن ما سمت العصور الوسطى لتحقيقه عن طريق الكنيسة ، سمعت النهضة اليه من خارجها . وهذه دلالة واضحة اخرى على الانقطاع عن الماضي .

« الهيومانية » و « النهضة » مصطلحان من اليسير احوال كل منهما مكان الآخر ، فهما يدلان على تيارين حضاريين وثيقى الاتصال دائمي التقارب ، وكثيرا ما يكتمل التقاربهما . فكلما يسمى بطور نموذج مثالي عن الاتصالية ، ويرى في العصر الكلاسيكي مثلا للحضارة والحيثية ، يصلح للاقتداء عند انشاء أي حضارة جديدة . كثيرا ما تستعمل كلمة « الهيومانية » بمعنى النهوض بالكلاسيكيات ، أما النهضة فتدل على النشاط الفنى في العصر ، أو يقصد بها نظرة شاملة لكل جوانب الحياة في العصر ، على أننا اذا نظرنا للكلمتين نظرة صميمية ، وتمعنا فيما يترتب عليهما من نتائج ، سنكتشف وجود وحدة بين « الهيومانية » و « النهضة » . ويرجع الاختلاف في المعنى أساسا الى الاستعمال غير الدقيق للكلمتين . كان « الترستو » (القرن ١٤) الإيطالي مشبعاً بالفعل بروح الهيومانية ، برغم عدم ظهور أسلوب جديد في الفن الإيطالي معتمد على معرفة القواعد الكلاسيكية ، إلا في نهاية القرن . وظلت أمدا طويلا حتى مستحدثات القرن الرابع عشر هذه في التصوير والنحت والعمارة معتمدة على هداية البناء من أهل العلم وهيومانيين ، ارشدوا القنان سواء السبيل ، وتبعية الفنون للأدب دليل آخر على استحالة فصل « الهيومانية » عن « الرينسانس » ، لأن القوة الدافعة للثنتين واحدة . قلنا كانت الهيومانية قد تمتعت بالمسبق على الرينسانس ، فانما يرجع هذا الى اشتراكهما في غاية واحدة « موتيف » واحد : اكتشاف الانسان *la découverte de l'homme* كما قال ميشليه . وظهرت هذه الغاية في صورة متقدمة في الأدب ، قبل امكان تبيانها واضحة في الفنون .

ولقد عادت الهيومانية القومية الجديدة في ايطاليا الى الاتجاه الروماني القديم وهو التحرر من برابرة الشمال وذلك بعد أن ابتعدت عن سيطرة الثقافة الفرنسية . وطبقت الشعار الجديد على الأمتين الشماليتين الفرنسية والجرمانية، فوصفتها بالبربرية ، ونسبت اليهما التدهور المؤقت للحضارة الإيطالية . هذا

تلمس مشكلة حيرت المؤرخين : فكرة إعادة المولد والاحياء ، كما بدت لرجال « النهضة » انفسهم ، وكما عبروا عنها .

اقتنع النصف الأول من القرن السادس عشر (افضل حقبة في عهد النهضة حسب الاعتقاد الشائع) بأن ابتداء هم الذين اكتشفوا بنابيع المعرفة والجمال ، واعتكفوا ان مبدعاتهم من الآن فصاعدا ستكون نفاذج واثار سرمدية للحكمة والخلق . أما في بلاد « البرابرة » فانهصر « هذا الوعي بإعادة المولد » الى حد كبير في ميدان الأدب تحت اسم *bonae litterae* وضم واشتمل على المجالات كافة من الشعر الى الفلسفة . وهكذا تحدث رابليه عن *restitution des bonnes lettres* كحقيقة راسخة . ووجد « ارازموس » أول من قام بدراسة الأدب الجديد بعد تخليصه من لوثة الفساد الذي تردى فيه طويلا . وفي ايطاليا تم التعبير عن الزهور والفرحة في ايطاليا بإعادة احياء الفنون والآداب قبل ذلك بقرن ، وهناك انطوت الفنون والأدب على السواء تحت معنى « النهضة » . وحلم لورنزو فاللا (١٤٠٧ - ١٤٥٧) مؤلف بحث في اللاتينية بعنوان *Elegantiae Latini Sermonis* بإعادة توطيد لغة ورما ، فبوسعها ، كما اعتقد ، الازدهار في صورة أروع مما مضى ، وإعادة البريق لجميع العلوم .

أول من بدا له « المولد الجديد » حقيقة تاريخية مرتبطة بعصر محدد من الزمان هو جورجوفازارى (١٥١١ - ١٥٧٤) ، المؤلف الشهير لكتاب المسير *Vite de più Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani* أي (حياة أساطين المعماريين والمصورين والنحاتين الإيطاليين) . ولم يكن فازارى فنانا حين الشأن بأي حال ، ويصح اعتبار مجموعة تراجمه أول نموذج للنقد الفنى الحديث . استعمل فازارى كلمة « المولد الجديد » المشتقة من فعل « يولد من جديد » *renasci* ، كمصطلح متفق عليه للعصر الذي أصبحنا ندعوه باسم « رينسانس » وزاد فازارى من الارتداد بحدود « الرينسانس » الى الوراء أكثر مما فعل الإيطاليون بعامة ، لاعتقاده في حدوث « إعادة المولد » الجديد في نهاية القرن الثالث عشر . وقسم عمله الى ثلاثة عصور مناظرة لبواكير النهضة ، وابانها ، وثروتها في تصنيفاتنا الحالية . كان فازارى أول من تناول المسألة بطريقة منهجية ، وعلينا مع هذا الا نتناسى أن « بوكاتشيو » و« ليوناردو دافينشى » وآخرين قد عبروا عن إيمانهم بأهمية جيوئو ، كمنشئ لعصر جديد قبل فازارى بعهد طويل ، كما اعتقد « ارازموس » والمصور « دورر » من بلدان شمال الألب بأن إعادة شباب الفنون أو إعادة مولدها قد حدث قبل عصرهما بقرنين أو ثلاثة قرون .

تميز الشعور « بالمولد الجديد » و « عودة الشباب » الذي ساد القرن

السادس عشر بعالميته وشدة خضوعه للجماليات والاخلاقيات ، بحيث يتعذر القول بأنه مجرد محاكاة للعالم الكلاسيكي . أما سر خطوة القدامى بالاعجاب والتقدير فانما يرجع الى الاعتقاد بامتدائهم الى حكمتهم وفنهم بعد الرجوع الى نفس ينبوع المعرفة والجمال الذي نهل منه ابناء « عصر النهضة » ، بحثا عن حياة جديدة وفن جديدة . وعكف زعماء الفنانين على البحث بطريقة علمية عن آثار الحضارة الكلاسيكية ، وقاموا بفحصها وقياسها ، حتى يمكن الاستعانة بأصولها في الخلق الفني . بيد أن ما حثهم على هذا النشاط الكبير ، وعلى تغيير القوالب والأسلوب لم يكن مجرد إعادة اكتشاف الماضي . ان مرجع هذا هو بلوغ العصر في تقديره وخياله نقطة بدا لهم فيها أنه قد أصبح على اتصال فعلى بحضارة القدامى ، التي كان العصر دائم البحث عنها ، وكانت في متناول يديه . وبذلك غدا التراث الكلاسيكي في حوزة الفنانين فتأملوه ، وكونوا فكرة واضحة عن مغزاه وفحواه .

علينا أن نفصل كلمة « رينسانس » عن فكرة « المولد الجديد » ، لو أردنا استعمال هذا المصطلح للدلالة على أسلوب مميز ، وان نعتبره دالا على تغير في الأسلوب جاء في أعقاب العصر القوطي ، وحقق مثله الخلاقة ، مستحدثا شعورا جديدا نحو الطبيعة والتناسب وهندسة العمارة ، باستلهم المصادر الكلاسيكية . هذا الأسلوب هو التعبير الحق عن روح حضارة « الرينسانس » فلقد حقق الغايات الفنية التي كانت تصبو لتحقيقها الاجيال الأولى من ابناء عصر النهضة والهيومانية . وانساق الفن بتأثير الروح العلمية والنقدية للهيومانية الى اتباع سبل أسفرت عن اكتشاف طريقة رسم الاجسام والمنظور والدراسات التشريحية وتكوين الجسم الانساني تبعا لمقاييس رياضية ، كما أسفرت عن المبادئ الهارمونية الحديثة في الموسيقى . وفي الواقع لم تظهر النتائج الضارة للهيومانية العقلانية قبل القرن السادس عشر ، وتمثل هذا فيما يدعى بالاهوائية mannerism

والرينسانس وثيق الارتباط بايطاليا ، بحيث بدا من المتعذر في نظر الكثيرين فصل معنى النهضة عنها . وصف بوركارت ايطاليا بأنها أول مواليد أوربا الحديثة ورأى مؤرخون آخرون النهضة الايطالية آخر تحرر من فرنسا وعالمها المنطقي والفروسي والذي ساد العصور الوسطى ، ويثار الآن سؤال حول امكان تطبيق هذا النوع من الحضارة والأسلوب الفني الذي نعده وفقا على ايطاليا (من القرن الرابع عشر الى القرن السادس عشر) على ما وراء الألب . ولا يقر بوركارت على الاطلاق فكرة وجود « رينسانس غير ايطالي » أما الآخرون فقد اعتبروا « النهضة » أسلوبا عالميا نبع من ايطاليا ، وانتهى الأمر بقبوله في البلدان الأخرى . واحتفاظ المواطن الأصلية للقوطية بقدر كبير من تراثها أمر طبيعي . فتلك المواطن مشبعة تشبعا كاملا بروح هذا العصر العظيم ، ولكن النهضة الايطالية - ومثلها

في ذلك مثل الهيومانية ، التي خلقت حوافز جديدة في الحياة الروحية لبلدان الشمال - قد أحدثت تغييرات عميقة في الحياة الفنية والأدبية لعالم ما وراء الألب . اكتسبت « نهضة » الشمال شيئا من روح الجنوب ، عبرت عنه بطريقة حرة منفردة ، وبذلك تميزت بخصائص محلية شديدة الوضوح . ونهضت الطبقة المتوسطة بهذا العبء ، بأحوالها وعاداتها البعيدة الاختلاف عن أحوال الايطاليين ، فكان لابد اذن من حدوث اختلاف بين مظاهر نشاطها الفني والروحي بالرغم من استمرار احتفاظهما بالشعلة المضيئة التي جاءتهما من البحر المتوسط . ومع أن فن « بروجل » وثيق الصلة بفن بلده الفلمنكي وبفن مواطنيه . فان طريقة تناوله المكان لا يمكن تجاهل التأثير الايطالي عليها . ظل بروجل مخلصا للمناظر الفلمنكية وللقرويين الفلمنكيين ، ولكن عينيه رأت العالم بمنظار مختلف وواصلت أغاني وقداصات الموسيقيين البورجونيين في القرن الخامس عشر التقاليد الكبرى للبناء البوليفوني ، ولكنها تشبعت بعذوبة منحردة من الأغاني الشعبية في « لومبارديا » وصقلية وتوسكانيا ، بانطلاقها ومرحها ، عندما أهل القرن السادس عشر ، شعر الفنانون والصناع الايطاليون بأغراء الهجرة الى فرنسا ، وبدرجة أقل الى البلدان الأخرى ، وحلت القصور الأنيقة المريحة محل جهامة قلاع الاقطاعيين ، وفقدت التقاليد القوطية سلطانها ، واستوعبت التناسب وظرائق البناء الكلاسيكية في شتى فروع الفنون والأدب .

موسيقى « الرينسانس » في نظر البحث الحديث

بدأت موسيقى عصر النهضة تحتل مكانها الصحيح بين الفنون ، بعد أن تعرضت طويلا لسوء الفهم والاغفال ، وخضعت لاساءات التصور والتقدير الجمالية الزائفة التي مازالت ترزح تحت أثقالها ، وساعد على توطيد الزعم بعدم تأثير الموسيقى بروح عصر النهضة في القرن السابق لظهور الاوبرا حقيقة عدم كشف بعض الظواهر التي عرفت عن عصر النهضة - كإحياء الاهتمام بالعصر القديم - قبيل نهاية القرن السادس عشر ، على أننا قد لمسنا الخطأ في اعتبار إحياء الكلاسيكية - رغم كونه من أهم أركان حركة النهضة - العامل المتحكم في هذه الحركة الكبرى ، لأن الحضارة القديمة في الحق لم تمت ، واستمرت تيارها جاريا في الفنون والآداب رغم ضحالة مظهره في كثير من الأحيان . ولقد لاحظنا كيف ازداد من حين لآخر الاهتمام بحضارة القدم ، وامتد نشاطه ، أما الموسيقى القديمة فلم تحظ الا بالقليل من الرعاية لندرة النقائس الموجودة من موسيقى اليونان القديمة واقتصارها على شذرات من مقطوعات قليلة . والقليل المعروف كان في غير متناول ابناء عصر النهضة ، لأنهم كانوا غير قادرين على فك طلاسم التدوين القديم ، وهذه لم تحل الغازها الا بعد قرون من ذلك العهد . ولم يتيسر استخلاص

صورة للموسيقى الفعلية الحية للعصور القديمة من العدد الوفير من الأبحاث النظرية والمباحث الفلسفية الرياضية التي تم الاحتفاظ بها . ولا تزيد الاستنتاجات والاستنباطات التي اهتدى إليها بعد دراسة هذه الكتابات عن خيالات وأوهام .

وحوالي سنة ١٦٠٠ حدث حادث يصح اعتباره بغير شك إعادة لحياء الموسيقى القديمة ، عندما صمم نفر من الافذاذ الوجهاء المثقفين ثقافة عالية ، واعضاء جمعية أدبية فنية في فلورنسا ، على اصلاح الموسيقى باتباع التقاليد الكلاسيكية . واختاروا كنموذج لهم التراجيديا اليونانية ، وقد اعتقدوا أنها تعتمد في الاداء على الغناء من البداية الى النهاية . بالطبع لقد كان ما أبدعوه يشبه أى شيء الا التراجيديا القديمة . والواقع أنهم بدلا من أن يحيوا الماضى قد نظروا قدما الى الامام . ومع هذا فقد أدت هذه الواقعة الى حدوث خطأ مؤسف للغاية وقع فيه مؤرخو الموسيقى الذين ضللتهم صلتها السطحية بالبحث باليونان القديمة واعتقدوا ان سنة ١٦٠٠ هى بداية النهضة الموسيقية ، وتناسوا أنهم بذلك جعلوا الموسيقى تبدو وكأنها في ذيل باقى مظاهر البراعة الفنية للانسان ، متأخرة عنها بقرنين أو ثلاثة . ولكن هل يعقل أن يتحول الانسان الذى عرف بتراكم عن ظهر قلب ، واعتادت عيناه رؤية صور « رافايل » الى كائن من العصر الوسيط عندما يجلس لعزف الكلافيكورد أو يتناول « الفيول » بيديه ، أو أن يتحول ليوناردو دافنشى الى أحد ابناء العصر الوسيط عندما يترك فرشاته ويتناول العود وهو الآلة المحببة الى قلبه .

قد يصح - من ناحية - ارجاع هذه التصورات الخاطئة عن تاريخ الموسيقى الى ما أظهره مؤرخو الحضارة والمدنية من جهل شبه كامل بدور الموسيقى في تاريخ الحضارة ، ولو أنهم دققوا وتمعنوا في دراسة أى قصر أو كنيسة أو مكتبة أو متحف أو معرض لعرفوا مدى شعبية الموسيقى ، وأهميتها . وإذا كان المؤرخون قد تعرضوا لاساءة المعرفة فحسب ، فإن ما حال دون صحة ادراك الباحثين في الموسيقى لدورها في حركة النهضة ، هو عزلهم لها عن باقى العالم الفنى . قهم - من ناحية - قد فحصوا طبيعتها بأعين القرن التاسع عشر ، وقصروا اهتمامهم على ناحية الصناعة الفنية ، ووصفوا بالبدائية كل ما لم يظهر توافقا مع اللغة الموسيقية الحديثة . وهكذا ظهر مصطلح « عصر ما قبل باخ » أكثر المصطلحات الأسلوبية والتاريخية إثارة للسخرية ، وانطوت تحت أكداش غير محددة المعالم تضم « الرومانسك » و « القوطية » و « النهضة » و « الباروك » أى كل ما أسموه « بالموسيقى القديمة » .

أحدثت منجزات الموسيقىولوجيا الشامخة ، والتي بدأت في النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، تغيرات ملحوظة فى نظرتنا . فقد أمكن حل عقد رموز التدوين

في العصور الوسطى وعصر النهضة ، وتوطدت أقدام البحث في أقسام الموسيقىولوجيا بالجامعات الاوربية ، وامتد البحث الى جميع أنحاء العالم في أعقاب ابحاث الرواد بقصد استعادة ما كان يدعى « بالموسيقى القديمة » (يعنى اليونانية) ولا يصح بأى حال اعتبار هذا العمل كافيا وافيا ، بيد أن هناك حقيقة واحدة قد أصبحت مؤكدة : زيف الاعتقاد بتأخر ظهور موسيقى النهضة . فلقد اتضح أن الموسيقى كانت ركنا حيويا في حضارة العصر الوسيط وعصر النهضة من ناحيتى النوع والمقدار على السواء ، وأنها كانت تعنى معنى النهضة في ذاتها مثل باقى الفنون ، وتأثرت بنفس اتجاه العصر في الفكر الذى تغلغل في التصوير والأدب والفلسفة ، فلا اختلاف اذن بين هذه الموسيقى من حيث أهميتها وتكوينها وتقدمها وبين المظاهر الأخرى لعصر الرينسانس .

آخر مظاهر موسيقى أواخر العصر القوطى

انتهت فجأة المبدعات الموسيقية الكبيرة للقرن الرابع عشر التى انبثقت على نحو خفى من مدرسة الشخصية الاسطورية « كازيللا » ، بنفس طريقة ظهورها وأحدثت عند وجودها أثرا كبيرا ، ولكنها اختفت بعد ان استنفدت طاقتها ، دون ترك أى اتباع ، فأصبحت تاريخا لا أكثر ولا أقل . ويظهر هذا الاتجاه التاريخي القديم بصورة واضحة في Squaricalup Codex مرجعنا الأساسى في « الفن الجديد » ، الذى جمع فيه مصنفه للاخلاف آثار فن قومى زائل . وعلى هذا يتضح كيف كان للنهضة في باكورة عهدها موسيقى سارت على نفس الطريق الذى طرقه جبوتو وبوكاتشيو (في التصوير والأدب) . ولكن هنا تظهر ناحية مثيرة للدهشة ، في تاريخ عصر النهضة ، عندما رفضت الموسيقى الاستمرار في اتباع الطريق الذى سارت فيه باقى الفنون ، وشقت طريقا خاصا بها ، عرج على الفن الفرنسى الجديد والموسيقى البورجورنية والانجليزية ، ثم انتهى عند عالم البوليفونية الغنائية للفرنسيين الفلمنكيين . وفي بروجونيا ، التقت قوى الحضارة الوسيطة حيث عرضت آخر مظهر كبير من مظاهر تراثها . واتخذت بروجونيا الزعامة في ميدان الموسيقى بلا منازع ، وأصبحت مركز العالم الموسيقى . وقد يتضح هذا السبيل الذى اتبعته الاحداث من شدة تغلغل الروح الوسيطة في فن الموسيقى بحيث تعذر النهوض بها ، وانشاء كيان عضوى خارج نطاق القوطية حيث نبقت هذه الموسيقى وبلغت عنفوانها . أما الموسيقى الايطالية التى جاءت بعد احداث القرن الرابع عشر رغم جمالها ، لا تستحق أى ذكر . بينما استمر الابداع في البلدان القوطية القديمة دون تراخ أو توان ، ثم تفجر بحيوية عبقرية بعد ان ازداد ثراء ، وتطعم بفن غض بهيج نابع من البحر المتوسط .

درج السرد الموسيقى على وصف القرنين الخامس عشر والسادس عشر

يعبر مدارس « البلدان الواطنة » فراجعنا الموسيقى تتحدث عن وجود مدرسة أولى للبلدان الواطنة ، وثانية ، بل وثالثة ، وذلك توحى بانتقال الموسيقى الفرنسية القوطية بين عشية وضحاها إلى البلدان الجرمانية ، ولونها الفورة في غضون سنوات قليلة . وإذا نظرنا من وجهة النظر الحضارية ، بدلا من الزاوية الجغرافية السياسية المعتادة ، سنرى أن البلدان الواطنة لا تمثل أي حضارة جرمانية بحتة ، متعارضة بطبيعتها متعارضا كاملا مع العرقية اللاتينية . إذ لا تربط البلدان الواطنة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر عن وجود مصطلح جغرافي ، ثم يصح له أي دلالة على وجود موسيقى ما إلا في عهد أحدث . وعلى ذلك تكون عبارة « مدرسة البلدان الواطنة » مضللة حقا . فمن الناحية التاريخية ، يمكننا أن نرى أن بروجونيا قد جمعت بعض مقاطعات من البلدان الواطنة في وحدة سياسية . ومن ثم تكون قد مهدت لما قامت به فيما بعد البلدان الواطنة (أو هولانده) وخضعت للحضارة والمثلية الفرنسيتين . كما كانت أجزاء كبيرة منها بلادا فرنسية صرفة . وكان بلاط دوقات بروجونيا في ديجون فرنسا صميما ، يصح القول بأنه من بين أعظم مراكز الفكر في فرنسا . وكان الدوق أول وريث لمملكة فرنسا ، ويملك كثيرون من عظماء بلاطه مستلكات في أجزاء من فرنسا تتبع التاج تبعية مباشرة ، ويشغلون وظائف خاضعة للملك . وأحدث الدوق ذات تأثيرا ملحوظا على السياسة الداخلية بفرنسا . وحتى منتصف القرن الخامس عشر ، لم ير الفرنسيون في بروجونيا كيانا غريبا عن بلادهم ، ولم يتبدلوا العداء . حتى حينذاك ، إلا بعد مرور سنوات طويلة . وأخيرا وبعد معركة نانسي (١٤٧٧) انحلت الدوقية ، اتحادا فعليا مع التاج الفرنسي .

وبعد أن عاد الاتحاد بين بروجونيا وفرنسا ، ازداد الاختلاف بين العناصر اللاتينية والجرمانية وضوحا ، وتكشف الاختلاف في اللغة ، بعد أن كان من المستطاع فيما مضى اغفاله . وسرعان ما اشتد بأس العناصر الجرمانية وارتفعت مكانتها . وبذلك تغير الموقف ، فغلبت الروح الجرمانية على المقاطعات الأربع الموروثة من البرجونيين : مقاطعات « برابانت » و « الفلاندرز » و « هولانده » و « زيلانده » . ولم يتغير روح روما الألفى « هينو » و « نامور » . وبدت روح البلاد الواطنة في جملتها أوضح من الروح الفرنسية . وكان اسم بروجونيا يبدو غير مناسب للزمان ، ولكن التقاليد البرجونية لم تخف نهائيا في تلك السنوات التي مزقتها الحروب . والظاهر أن البلاد الواطنة بعد أن تخلصت من التأثير الفرنسي قد أصبحت على استعداد لإنشاء دولة ذات سيادة وحضارة مستقلتين ، غير أن الأقدار قد لادت أن تمر مرحلة انتقال أخرى ، وأن تتعرف إلى حضارة لاتينية أخرى . وضمت إلى إسبانيا المقاطعات السبع عشر إلى الدائرة البرجونية من الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، ودمجت فيها ، وخضعت

سياسيا لاسبانيا . وبعد نجاح شارل السادس في ضم البلدان الواطنة الشمالية والشرقية إلى ممتلكاته البرجونية ، تحولت الطبيعة العنصرية للبلاد تجاه الألمان ، ورجحت كفة المقاطعات الناطقة بالألمانية على المقاطعات الفرنسية . فالونيا وبيكاريا ، والوالان ، و « الليكار » في كل من مساحة الأرض وعدد السكان في دولة البلاد الواطنة التي ورثها فيليب الثاني عن أبيه ، بيد أن أثر الحضارة الفرنسية الذي استمر دون عائق ، ظل باقيا حتى بعد توطد استقلال البلاد المستقلة وتحورها عن إسبانيا . وهكذا اكتسبت البلاد كيانا مميزا منفصلا عن جارتيهما القويتين : فرنسا وألمانيا ، وبدا الاختلاف الحاد بين المقاطعات يضعف ، وسرعان ما أصبح مجرد اختلاف مطلي في نطاق حضارة قومية .

اشتهت فدلحة تأثير الحضارة الفرنسية . كما سبق أن ذكرنا . في البلاد الواطنة المجاورة بوجه خاص . وضمت « الفلاندرز » و « برابانت » مستعمرات رومانية كبيرة ضمن حدودها . أما هينو فلانينية صرفة . وتزودت « هولانده » بالمعنى الصحيح للكلمة ، التي تعرضت للإزالة فيما بعد ، بأغلب حوافرها الحضارية من بلدان الجنوب الأقدم والأغنى ، وشاركت - وإن على يد وسيط - في التقدم الحضاري الذي عرفه الجنوب ، بتأثير احتكاكه بالحضارة الفرنسية وازداد التأثير الفرنسي في هولانده بفضل الموظفين العديدين الملمين بالفرنسية ، الذين جاءوا للإقامة في البلدان الفلمنكية . وهكذا ولد الألب الصاعد للبلاد الواطنة الوسطى في ظل رعاية اللغة الفرنسية ، بغير أن يفقد مع ذلك طابعه الجرمانى . ورحب البرجونيون بالمثل بالتقاليد الموسيقية الفرنسية ، وواصلوا اتباعها . وفي بداية القرن الخامس عشر ، لم يعد هناك شك في وجود موسيقى مميزة للبلاد الواطنة ، نرى فيها نفس ملامح عالم النغم القوطي ، باستقلاله وتعدد ألوانه فلقد استمر ميل البرجونيين إلى استعمال آلات متعارضة غير متجانسة ، بل وزادوا من توطيد أقدام المظهر المتعدد الألوان في الموسيقى ، وبخاصة اعتمادا على مجموعات الأصوات والآلات الانتيفونية .

التوفيق بين الأسلوب القوطي

وبين عناصر النهضة المبكرة - التأثير الإنجليزي

ابتداء من الربع الثاني للقرن ، بدأ في الإفصاح عن نفسه الطابع الوطني للموسيقين الوافدين من مقاطعات « برابانت - ليمبورج » ، و « الفلاندرز » و « هينو » فلقد تسلم هؤلاء الفنانون حضارة موسيقية قوطية على درجة عالية من التقدم ، قاموا بأثرائها وتجديد شبابها اعتمادا على حضارة حيويته ونقاها . وهكذا دبت الحياة من جديد في الفن القوطي القديم . ومع أنه قد تعرض للتغيير

الا أن تمسكه الأساسى بالرنين البوليفونى ومصاحبة الآلات قد بين أن هذا الفن استمرار لما قام به «ماشو» ، وإلى جانب مابدا من تشابه في خصائص الرنين، قام البورجونيون الأوائل أيضا بالنهوض بنفس القوالب الموسيقية التى ارتقت خلال أواخر العصر القوطى . وازدهرت الأغنية المصحوبة بالآلات، والبالاد البوليفونى، كما وضعها ماشو ، بل لقد نجحوا في التقاط ما في البالاد من خيال منطلق واللوان نغمية رومانتيكية . واستوعب العصر قدرا كبيرا من روح المنستريل التى كانت قد بدأت تفصح عن نفسها بالفعل في عهد ماشو . وعنى هذا إثارة البساطة على اصول البناء المعقد عند القوطيين . كانت البساطة أيضا رائدة عند انشاء الحان تتجه إلى الهدوء والطواعية وجمال اللحان ، والصلحية للغناء . وحدث اتجاه إلى التوفيق بين الأساليب . فتم الجمع بين العناصر الفرنسية والانجليزية والاطالية ، واكتشفت علاقات جديدة بالألحان الجريجورانية ، وبذلك استهل فصل جديد في تاريخ الموسيقى الدينية . وأسفر ذلك عن ظهور فن روحانى على جانب كبير من العمق والاخلاص ، لم تعرفه موسيقى الكنيسة من قبل الا نادرا . وما لبثت القوة الفنية والطقوسية لهذا الفن الجديد الخلاق أن حلت محل البقايا المحافظة من الاورجانات القديمة . وقد تنسب هذه الحقيقة إلى الألحان البوليفونية المعتمدة على الازدهار الجديد للانغام الجريجورانية . وظهرت في ميدان الموسيقى الدنيوية رشاقة شانسون الرينسانس في دوره الأخير ، وكان هذا الأثر واضحا فى الأغنيات ، بنصوصها الفرنسية . كما أن سمات الغالبيين القومية بخفتها وانطلقت واضحة جلية في الأغاني التى جمعت بين البساطة وفطنة اللحن عند الموسيقيين الذين التقوا في بلاط ديجون .

ومع أن الولع القوطى بالنغمات الشديدة التباين قد استمر سائدا الا أنه قد ظهرت بدايات للاتجاه نحو تجانس الرنين الموسيقى ، وينسب ذلك بدرجة ما إلى التأثير الانجليزى ، ففى نهاية القرن ، سيطرت موجة عارمة من التأثير الموسيقى الانجليزى على القارة الأوروبية . وتستوعب هذه الواقعة انتباه المؤرخ . وعرضت الموسيقى الانجليزية للعصر الخصائص القومية المعروفة عن الانجليز : الاتجاه المحافظ الذى لا يخلو من الغاية والمقصد ، فهو يجمع بين العناية بالخلق والاتجاه المحافظ معا ، مع مراعاة التوازن والحذر قبل قبول كل ما هو مستحدث والاطمئنان إلى إمكان تكيفه . وتكشف مؤلفاتهم عن نظرة موسيقية معتمدة على غناء كورالى فطرى خال من التعقيد في مقابل الاتجاه إلى الاكثار من الآلات في القارة الأوروبية ، واستمرت جودة الغناء الكورالى خاصة بريطانية مميزة عبر القرون ، واحتفظ هذا الطابع بروقه رغم ما صادف من عهود جدباء ، ونزعات عاطفية أبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ثمة اتصال مباشر بين الحركة القومية لاعادة توطيد الأسلوب الانجليزى الموسيقى القومى والحركة التى بدأت

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وساعدت على ظهور مدرسة ممتازة في القرن العشرين ، وبين موسيقى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . وساعد هذا على إعادة تأكيد الفضائل القديمة للموسيقى الغنائية الانجليزية القديمة وظفر المغنون الانجليز بالاستحسان في مجمع كونستانس (١٤١٨) وبدأت حوالى نفس الوقت الخصائص المميزة للأسلوب الموسيقى الانجليزى تحظى بالتقدير في فرنسا وبورجونيا . والتفاعل بين الأساليب الموسيقية نتيجة طبيعية للموقف السياسى . فلقد دخلت حرب المائة عام مرحلتها الأخيرة ، وبعد أن تحالف الانجليز مع البورجونيين توطدت أقدامهم في القارة الأوروبية .

أهم عنصر أسلوبى جاء من انجلترا هو الخاصة الرخيمة المميزة «للكانتوس» الانجليزى ، التى أقبل عليها البورجونيون بنهم شديد . وأسفر الجمع بين نوعى «الديكانتوس» الانجليزى بتألفاته الرخيمة ، وبين الافتتان الاوروبى بتعدد الألوان عن ظهور ما يدعى «بالفوبوردون» Faux bourdon أو Faburdene . كما سماه شكسبير . واثبت «مانفريد بوكفتر» في مقال لامع مقنع ، كيف تعرض أصل «الفوبوردون» وطبيعته ، لاساءة الفهم طويلا . ويبدو أن «الفوبوردون» كان أبعد ما يكون عن صورة التعاقب المتصل لثلاث وسادسات متوازية ، وأنه قد مثل مرحلة أخيرة للفكرة العامة للديكانتوس ، سمح فيها بحدوث تناوب بين الحركة الكونترابنطية والحركة المتوازية . ومن الناحية النظرية ، يعتقد أن موضع «الكانتوس فيرموس» هو السطر اللحنى الخفيض ، ويثبت في المدونة على هذا الوجه ، ولكن ما يحدث في الواقع رغم كل هذا ، هو اداؤه في السطر العلوى . إذ يحصل على السطرين العلويين التصورين من ناحية علاقتهما بالكانتوس فيرموس المدون ، اعتمادا على استعمال مبدأ ما يراه القارئ ، وما يتطلبه تحويل السطر اللحنى ، وعلى هذا فلا يظهر هذا الكانتوس فيرموس على الاطلاق في موضعه الاصلى ، ولكنه يوضع على بعد ثلاثة عليا ، باستثناء بداية الفقرة اللحنية . وعلى هذا يكون «الكانتوس فيرموس» حتى إذا لم يوجد الا في مخيلتنا ، هو النقطة التى نبدأ بها . والواقع أن هذا النظام البادى التعقيد بسيط للغاية . ويكفى أن نذكر أن منشدى «الديسكانتوس» فى العصر الوسيط قد دأبوا على قياس ألحانهم بالرجوع إلى المسافات التى تفصلها عن الكانتوس فيرموس . وهكذا كان يلزم الاعتماد على كانتوس فيرموس - أو تخيله في أقل تقدير - كنقطة بداية . ولما كان «الفوبوردون» لا يؤدى في الواقع في موضعه المدون ، لذا سمي بال- Faux bourdon ، أو «الباص المزيف» وجدير بالذكر أن بوكفتر لم يستطع العثور على مرادف انجليزى لهذا المصطلح الفرنسى الواضح ، كما أن التشويه الباكر للفظ ، كما هو الحال في Faburden قد ظهر متأخرا جدا وقت ظهور الأصل في القارة الأوروبية .

وضع بعض أصحاب النظريات في القرن الخامس عشر تعليمات لـ «
«**البورجونيون**»» وتبين بكل وضوح في البحوث التي نشرت كملحق لـ «**بوكستر**
«**الشمس**» هذا النوع على الأرجح الذي يؤكد ما حدث من رجوع إلى الممارسة
«**الموسيقية الشعبية**» في فن الموسيقى - أما الاستخدام للفن «**البورجونيون**» فقد
تمسك على يد المدرسة البورجونية .

شدة وثائق عديدة تبين أهمية المدرسة الإنجليزية ، بعضها في إنجلترا
«**كستون**» ، «**أولدهول**» ، «**الشهبورة**» في كلية سانت ألبان ، وتحتوي على مادة
«**وشلية**» وثلاثين مؤلفاً من أصل إنجليزي . ولكن أغلب هذه الوثائق موجودة في
«**بولونيا**» و«**مونيكا**» و«**روما**» و«**فيينا**» و«**باريس**» و«**كامبراي**» و«**فيينا**
«**وسونج**» . ويعرض النوع للشرح من جراء هذه الحقيقة ، وبخاصة إذا رأينا
بعضة أصل «**مستابل**» زعيم الموسيقى الإنجليزية في أنحاء متفرقة من أوروبا ،
بما لا يوجد في إنجلترا لا يزيد عن نطاق قليلة ، ويتألف أهم مجموعة من
«**موسيقى القرن الخامس عشر**» من هذه من المخطوطات النسخة على أكثر من خمسة
آلاف مؤلف ترجع إلى القرنين الأولين من القرن ، اكتشفها «**الموسيقولوجي**» «**القبير**
«**الكسافي**» «**هايزل**» في مكتبه ككتابات ترتيتو . وأغلب باقي المخطوطات من
«**الموسيقى البورجونية**» و«**الفرنسية**» «**الفلنكية**» ، وإن كانت قد احتوت أيضاً على
«**مؤلفات**» إنجليزية بعضها إنجليزية ، مما جعل التحقق منها صعباً وعشوائياً ،
ومع الاعتراف بكرة الأمثلة الموسيقية ، إلا أن الأشارات المكتوبة عن الموسيقى
«**الإنجليزية**» ، و«**سيميكا**» جون «**مستابل**» عديدة وحافظه بالشاء : «**هكذا** ارتقت
«**الموسيقى**» في عصرنا ، وبلغت مكانة مرموقة ، قدمت كفن جديد من خلق الإنجليز
تحت زعامة «**مستابل**» الذي عاصر من «**الغالين**» : «**بوقاي**» و«**بوتوا**» : «**Buono**
«**الباترون**» فهم «**الموسيقون**» «**الحشون**» : «**أوكييم**» و«**بوتوا**» : «**Buono**
«**وتوجيس**» و«**كارون**» أعظم أعلام الموسيقى المتأخرين الذين استمعت إليهم ، كتب
«**هذه**» «**المطرب**» «**يوهانس**» «**تكتوريس**» (١٤٤٦ - ١٥١٦) ، «**الفكر**» «**الفلنكي**» «**الشهير**
«**ورئيس**» «**الكورس**» في «**بلاط**» «**فريماند**» «**الرجوني**» في «**تالو**» . واستطاع «**تكتوريس**
«**في**» «**شيليه**» أن يلاحظ جيداً نتائج تأثير الموسيقى الإنجليزية على الأجيال الأولى من
«**الباء**» «**بهد**» . وكلامه موثوق به ، لأنه يعتمد على معرفة موسوعية بفن الموسيقى
وعلمها .

لا يعرف إلا القليل عن «**مستابل**» ، أكثر من تاريخ موته ودفنه في كنيسة
«**القديس**» «**سان**» «**ستيفانو**» في «**دالبروك**» . واشتهر «**مستابل**» بمعرفة «**التجيم**» و«**الرياضيات**
«**إلى**» «**جانب**» «**كوتة**» «**ميتلا**» «**بارزا**» «**المدرسة**» «**الإنجليزية**» ، وزعيمها «**معرفاً**» به . وضمت
«**هذه**» «**المدرسة**» بين «**إبانتها**» «**ليوتيل**» «**بارو**» أو «**جون**» «**بنيت**» ، و«**فورست**» ، وآخرين .

«**والثاني**» «**الرائل**» «**الكتاب**» «**عليه**» «**كموسيقى**» «**كبير**» ، «**ذي**» «**تأثير**» «**قوى**» «**لاشك**» «**فيه**» «**على**» «**معاصريه**» .
ولكن «**المؤلفين**» «**التأخرين**» ومن بينهم «**مؤرخون**» «**محدثون**» ، قد تخلوا عن كل ما هو
«**معقول**» في قواعد «**التاريخ**» و«**النقد**» ، فكتبوا اختراعه «**للكونتراپنت**» . تفوقت أعمال
«**مستابل**» في صحتها على «**اللويت**» «**الفرنسي**» ، بصراحتها وعذافتها ، وكشفت عن
«**مبتكرات**» «**لحنية**» ، و«**حلويات**» «**متحررة**» ، بعيدة الأثر في أصالتها وبساطتها و«**رصانة**
«**جمالها**» . وثبتت ألقابها «**استانيته**» «**الخالدة**» «**بشراء**» «**رئيتها**» ، وتصميماته ذات
«**الثلاثة**» «**المستطور**» «**اللحنية**» ، بقاء «**هارمونياتها**» ، وهي «**استانيته**» «**معترف**» بها طوال
«**القرون**» .

ولو «**اصلنا**» «**قراءة**» «**بحث**» «**تكتوريس**» ، فسنصادف ملاحظات طريقة تبين كيف
«**أرغم**» «**الإنجليز**» «**على**» «**النظم**» «**عن**» «**الزعامة**» «**للمحدثين**» («**البورجونيين**») ، الذين
«**اشتهروا**» «**بحبوية**» «**خيالهم**» «**مما**» «**ساعدهم**» «**على**» «**ابتكار**» «**أغاني**» «**في**» «**أسلوب**» «**حديث**» «**جدا**» ،
«**وتفقت**» «**هذه**» «**الأغاني**» «**يوماً**» «**بعد**» «**يوم**» «**بينما**» «**لم**» «**يغير**» «**الإنجليز**» «**من**» «**طريقة**» «**تأليفهم**» . تؤكد
«**الرواية**» «**أرجاع**» «**التأثير**» «**الأساسي**» «**للإنجليز**» «**إلى**» «**عناصر**» «**في**» «**أسلوبهم**» «**ظلت**» «**حية**» «**بعد**
«**العصر**» «**القوطي**» ، وصاغت أرضاً خصبة في الأسلوب الموسيقي «**الصاعد**» «**للقرن**
«**الخامس**» «**عشر**» . وسوف يتبين مدى عظمة «**المدرسة**» «**البورجونية**» «**على**» «**الفور**» ، إذا
«**انزكنا**» «**عجز**» «**المدرستين**» «**الإنجليزية**» و«**الإيطالية**» «**على**» «**المواء**» «**عن**» «**النهوض**» «**بعالميهما**» .
وبذلك انتقلت «**الزعامة**» «**إلى**» «**البورجونيين**» «**الذين**» «**اتجهوا**» «**إلى**» «**توليفة**» «**رائعة**» «**اعتماداً**
«**على**» «**ميراثهم**» «**العظيم**» «**من**» «**القوطيين**» ، «**والمؤثرات**» «**النافعة**» «**الآتية**» «**من**» «**إنجلترا**» «**والزعامة**
«**للقبعة**» «**من**» «**إيطاليا**» ، وهكذا ظهر أسلوب «**موسيقى**» «**استطاع**» «**غزو**» «**أوروبا**» ، وهذه
«**تطور**» «**للموسيقى**» «**لعدة**» «**قرون**» ، «**والتأثير**» «**الإيطالي**» «**واضح**» «**في**» «**مؤلفات**» «**مستابل**» . ويعتقد
«**أنه**» «**أمضى**» «**بضع**» «**سنوات**» «**في**» «**إيطاليا**» «**البلد**» «**الذي**» «**وجدت**» «**فيه**» «**أغلب**» «**مخطوطاته**» .

المدرسة البورجونية

«**زعيم**» «**المدرسة**» «**البورجونية**» هو «**جيوم**» «**بوقاي**» ، ولد قبل سنة ١٤٠٠ بقتوة
«**قصيرة**» ، من «**المحتل**» «**في**» «**شيماي**» ، بمقاطعة «**مينو**» «**ومات**» «**سنة**» «**١٤٧٤**» «**في**» «**كامبراي**» .
«**تلقى**» «**تعليمه**» «**الموسيقى**» «**في**» «**كورس**» «**الكاتدرائية**» «**بكامبراي**» . وانضم في أواخر عهده
«**الثاني**» «**إلى**» «**الكورس**» «**البابوي**» «**الذي**» «**ضم**» «**بالفعل**» «**عدداً**» «**من**» «**المغنين**» «**البورجونيين**» .
«**وصحب**» «**أثناء**» «**إقامته**» «**بإيطاليا**» «**البابا**» «**أوجين**» «**الرابع**» «**إلى**» «**بيزا**» و«**فلورنسا**» ، وفي زيارات
«**تالية**» «**لبلاط**» «**الساقي**» «**وباريس**» «**تنقل**» «**بين**» «**المراكز**» «**الموسيقية**» «**الهامة**» «**الأخرى**» ، وازدادت
«**نرايته**» «**بأساليب**» «**الموسيقى**» «**الأوروبية**» ، واتجاهاتها . واستقر في كامبراي ، وهو في
«**قمة**» «**قدرته**» «**الخالقة**» ، وتوثقت صلته «**ببلاط**» «**بورجونيا**» «**بفضل**» «**اشتغاله**» «**قسماً**
«**بالكاتدرائية**» «**ومسئولاً**» «**عن**» «**موسيقاها**» . ولا بد أن يكون قد تمتع بصلات طيبة بباقي

الديوت المالكة ، اذا اعتمدنا في الحكم على عبارات التقدير التي ارجاها له لويس الحادى عشر وريثيه أمير انجو ولورنزو دي مديشى ، وعثر عليها في ضيعته . اعتمد فن دوفاي - من ناحية - على تقاليد أواخر العصر القوطى ، وعلى التأثير الايطالى من جهة أخرى ، وتركز الجانب الأكبر من جهده على التوفيق بين هاتين الحضارتين الموسيقيتين وبين أسلوب دنستابل .

كشفت المدرسة البورجونية عن دينها للقوطية ، عندما أعادت تنظيم الموسيقى وفقا لقواعد صارمة في البناء ، وخففت ارتجال المؤلفات الموسيقية في القرن الرابع عشر . وعاد في فن مدرسة دوفاي التقدير القديم للقوالب الفنية المصقولة التي تتبع تقاليد راسخة . وتجلى هذا في شجى روح هذا الفن ، ورقة حزنه وتعاطف روحه . وتجسدت أحلام القرن الرابع عشر (الترشنتو) وتحدت معالمها في هذه الموسيقى . فما بدا مجرد محاولات متردة في العصر السابق قد استطاع العثور على حلول موفقة في القرن الخامس عشر (الكواتروشنتو) وتحولت محاولات الفلورنسيين الأولى الى تقنية في التأليف الموسيقى ، ناضجة أنيقة . . وانتهى العهد الذي كان يراعى فيه تساوى مسافات الخمسات والاوكتافات وسادت فقرات في الستات والثالثات اضيفت عذوبة ورقة على هذه الموسيقى . وعنى وجه العموم ، من المستطاع لمح شجى مستحب لم يعرف حتى ذلك العهد . فلقد انبعث من موسيقى هذا العصر نغم أقرب الى الشكوى والوداعة : هذا العصر الذي جمع بين متعة الحياة والاعتناق الدينى . وكما أثرى القرن الرابع عشر بسموله الثورية قالب الملحمة في الفنون ، كان هذا العصر المولع بالغيبات أرضا خصبة للفن الغنائى . ونهض عصر دوفاي بالأغنية (بالمعنى الحديث للكلمة) الأغنية التي تحسن تصوير روح القصيدة وفحواها . وكان أبناء القرن الرابع عشر قد ربطوا الموسيقى بالنص برباط سطحي نوعا . أما البورجونيون فنظروا للقصيدة كوحدة ، وتركزت غايتهم على جعل الموسيقى تتوافق مع المضمون الكلى للقصيدة . صحيح ان مجال انفعالهم لم يتميز بالرحابة فكانت الموضوعات العاطفية والبطولية بعيدة عن متناول أيديهم ، وبمقارنة فنهم « بالفن الجديد » (آرت نوفا) وفحولته ، وموضوعيته يبدون مخنثين عاطفيين نوعا . فعالمهم يمثل الشاعر في تساميتها وعمقها ووداعتها . أما مثلهم الأعلى فهو كبح الجماع والتعبير الذواقة ولا تخلو آثارهم من لمحات سوداوية قط .

لم تتوقف الموسيقى البورجونية الدنيوية عن الارتقاء بتراث ماشو ، وبخاصة الأغنية البوليفونية غير المصحوبة - أما موسيقى الكنيسة فقد كشفت عن تأثير ايطالى ملحوظ ، وأظهر جيل دوفاي اهتماما واضحا بالألحان البوليفونية في الاقسام غير المتغيرة من القداس ، وحاول أيضا اقامة اتصال بين

الاقسام الخمسة ، ووضع الفن الدينى كله ، في نطاق الطقوس الدينية المعتادة للكنيسة . لم تكن القداسات الباكورة مؤلفات موحدة ، بل كانت تتألف من الحان مختلفة للخمسة الاقسام الثابتة *ordinarium Missae* يفترض قيام رئيس الكورس باختيارها وتجميعها ، كما يتبين من مجموعات المخطوطات التي تحتوى على عشرات التجميعات للكريدو و «الاجناس دايا» . الخ . وتبين «مخطوطات ترنتينو» بالفعل عددا من القداسات الكاملة أو المستوفاة ، حاول فيها الموسيقي تناول الاقسام الخمسة ككل متكامل ومترايط . وتوطدت الوحدة الأسلوبية والطقوسية لهذا الفن الدينى الجديد ، بعد تجديد النظر الى هذه الألحان الجريجورانية . وفي نفس الوقت ، بثت الألحان البوليفونية للاقسام المتغيرة في القداس *Proprium Missae* حياة جديدة في الاشكال الطقوسية التي ظلت بلا تغيير منذ عهد الاورجانا .

لم يغفل موسيقيو أوائل القرن الخامس عشر «الموتيت» : القالب الفنى الذى استهوى العصر القوطى . ويتبين من العدد الوفير من الموتيتات التى ألفها وفقا للأسلوب القوطى « دوفاي » وغيره من اعلام المدرسة البورجونية ، وكذلك الموسيقيون الايطاليون والانجليز في العصر ، استمرار تمتع هذه التقاليد القوطية بالحياة ، وخففت المؤثرات الايطالية والانجليزية من صرامة الخصائص الانشائية ، وجهامتها ، في الموتيت القديم ، وذات الميلودية التى ظهرت في الأغاني البوليفونية غمرت المقطوعات الجديدة . وتحول الموتيت على يد البورجونيين الى قالب من الموسيقى الاحتفالية الوقورة التى تعرض في حفلات التتويج ، وبعد توقيع معاهدات السلام وتكريس الكنائس الجديدة ، والزيجات الكبرى كان هناك حاجز محدد بين موسيقى الكنيسة والفن الموسيقى في القصور ، ولكن الموتيت لم يتبع أى جانب منهما ، وشغل مكانا وسطا بين الاثنين ، فكان يقوم بدور مزدوج ، يشارك من ناحية في « الموسيقى العائلية » الروحانية التى تغنى بالمنازل بقصد التهذيب الدينى والتأمل ، كما يشارك في الموسيقى الاحتفالية التى تعرض في المناسبات العامة . ومع ان التأثير الايطالى والانجليزى واضح فى الموسيقى البورجونية ، فقد استمر الحرص على الاتجاه القوطى الداعى الى انشاء فن معمارى متوازن الى حد كبير . وترقب على ذلك ظهور قالب منسق بصورة ملحوظة ، وتطلب تجدد الاهتمام باستعمال « الكانتوس فيرموس » ظهور سطر أساسى حق « للباص » يضطلع بدور مقابل « للتور » ، ويقع تحت سطره .

في الربع الثالث من القرن التف حول دوفاي في شيخوخته عدد من الاتباع في كامبراي ، حيث أصبحت الكاتدرائية أهم مركز للموسيقى البوليفونية . والمركز الهام الآخر الذى اجتذب دارسين عديدين هو بلاط ديجون . وعلمه الرائد

« فيل بينشوا » (١٤٠٠ - ١٤٦٠) الذي جرت العادة على ذكر اسمه مقرونا برئيس الموسيقى في كامبراي . وبعد واحدا من أوائل موسيقى عصره ، ونبشوا كمؤلف لأغاني دنيوية (شانسونات) فنان بارع الى أقصى حد . الحانه نضرة ناعمة وتكشف بسطورها الثلاثة عن استاذية ومهارة في المزج بين الحليات الجارية والالان الأثيرية المياسة .

نهوض الاسلوب القوطي الجديد

كان جيل شباب الموسيقيين الملتف حول الاساتذة الاعلام ، من المنتمين اساسا الى البلاد الواطئة وهناك بدأ التأثير الفلمنكي وتأثير البلاد الواطئة يفصح عن نفسه بصورة محددة المعالم . وبعد ان شعرت عبقرية روما بالانهك اثر جهود استمرت قرونا طويلة ، استسلمت للمؤثرات الجرمانية التي كانت مازالت فتية قوية تنوق لاحتلال مكانتها في عالم الموسيقى . ولقن الاساتذة تلاميذهم من صغار الموسيقيين الاسلوب البورغوني المعتمد اساسا على الاغنية البوليفونية المصحوبة ، غير ان هذا الجيل قد فقد الاتصال بالروح القوطية الفرنسية في اواخر عهدها : الروح التي كانت قد بدأت تختفي في آخر اعمال دوقاي ، ولم تعد الاغنية المصحوبة اداة لافكارهم الموسيقية ، وخلفها اسلوب كورالي بوليفوني ، لم يؤثر سطر لحنيا على آخر ، ولكنه وزع فيض البوليفونية على الاسطر المتعددة بالعدل والقسطاس .

يمثل هذا الاتجاه تغيرا اسلوبيا عظيم الأهمية . فمنذ ذلك الحين ، أصبح كل سطر لحن من كيان عضوي موسيقى متكامل له دور يؤديه ، ويتبادل العون مع باقي الاجزاء ، وتختلف هذه الحالة عن الاستقلال البوليفوني المطلق في الموسيقى القوطية وكذلك عن البوليفونية المصحوبة في اواخر القوطية . انها شيء مستحدث : فن قوطي روحي كامل الاتزان ، يسوده النظام بلا حدود محددة . خلال اواخر القوطية وعصر البورغونيين استمرت حرارة المشاعر الدينية ، والزهد ، مع الميل الواضح الى الصوفية في الفلسفة والفنون . ففي الوقت الذي عرفت ايطاليا فيه عجائب الكوتروشتنو (القرن الخامس عشر) ، ظهرت شخصيات قيحة الى درجة كبرى ، شوه وجوها الجذب الديني ، وعجائز نحيلة شحباء ، وشيوخ مصابون بالكساح عند « روجيه فان ديرفايدين » فكانت أشبه بالعلامات الاولى لهزة زلزال بعيد . ولم يمض وقت طويل حتى ظهرت في الموسيقى نفس الاعراض التي تميز بها التصوير الفلمنكي - دقة الواقعية ومظاهر التعالم ، والجري وراء المشكلات ، وعنفوان الروح الدينية - وغنى عن البيان ما حدث من اختفاء كامل لصرامة البناء الايقاعي في الموتيت القوطية القديمة . ويصادفنا في اعمال تلاميذ دوقاي نوع بعيد

الاختلاف . فلقد افسح النظام العقلاني للقوطية المجال امام نسيج بوليفوني رائع النغم ، متباين مع موسيقى المدرسة البورغونية الاقدم برصانتها والمعينة ايقاعاتها ، ومع هذا ففي عالم المؤلفات الغنائية وفن الشانسون البراق ، خلق الاسلوب البورغوني المتأخر نموذجا من الجمال الهش الذي استمر في البقاء حتى جاء القرن السادس عشر ، ورجع الاتباع الفلمنكيون لدوقاي ونبشوا الى المصادر الباكورة ، ونبت فنهم من المغنى المرتجل القديم « للديشانت » و « الفوبوردون » . ويدلنا وجود الفوبوردون الكامن في هذا الفن على استبعاد النظرة القوطية الى البوليفونية بطوابقها المنفصلة التي مثل كل طابق فيها بعدين خاصين به . غير الفوبوردون التنوع الايقاعي للسطور المختلفة ، وحولها الى نظام اكثر تجانسا يسمح بادخال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » - الذي كان فيما سبق دعامة للبناء الموسيقي كله - في السطور الوسطى . وادى هذا الى ظهور انواع عديدة من الامكانات ، بعد ان اصبح « الكانتوس فيرموس » قادرا على الظهور اما في سطر « التنور » ، او على التنقل من سطر لآخر ، كما ان استخدام اثنين من الكانتوس فيرموس لم يعد امرا نادرا . وسمح التفاعل بين الاسطر ، وتبادل التبعية بينهما بانطلاق الافكار . فساعد تنقلها من سطر لآخر ، وشغلها لشتى جوانب البناء على احداث تجسيم موسيقى لا يختلف عن فكرة المنظور التي اعتمد عليها فن تصوير القرن الخامس عشر في حل مشكلاته .

ورغم ان التعبير عن الجو الفكري « للكواتروشتنو » (القرن الخامس عشر) واتجاهاته قد حدث باديء ذي بدء في الفنون التشكيلية وفن العمارة وأدرك المؤرخون في هذين المجالين ، - لا في الموسيقى والادب - النظرة الجديدة للعالم منعكسة بكل ابعادها . رغم كل هذا لم يكن المظهر العلمي والنظري لفن النهضة مجرد اعتراف اكايمي باصول الخلق الفني ، وقواعده ولكنه كان الجوهر المميز لفن النهضة ، بعد التعبير عنه بوضوح ملموس في الكواتروشتنو . وارتبط الموضوع الان بما يمثله برابطة خاضعة لقواعد صارمة . وفقدت الصورة المرئية غموض الرؤى الذاتية وابهامها ، واكتسبت يقينا مماثلا ليقين التعاريف الرياضية ، وانشغل المصورون جميعا بالكشف العلمي واستغلال المنظور ، وقاموا بالقياس والتخطيط والمسح والتركيب باحثين بلا انقطاع عن التمثيل الصحيح للاشياء ، وبدا لهم اختراع تصوير المنظور حقيقة هامة ، وظهرت مطالب باضافة المنظور الى باقي الفنون الاربعة الحرة *quadriviam* لم يشعر فنانون النهضة باى شك في ارتفاع منزلتهم عن منزلة القدامى الذين لم تعرف اعمالهم المنظور . على ان القول باختراع الكواتروشتنو (القرن الخامس عشر) للمنظور عار من الصحة . فلقد عرفت المبادئ الهندسية الكامنة وراء خطوط المنظور منذ القدم ، فمن المؤكد ان المراجع العربية التي عرفها

أول الفكر وعصر النهضة قد عكست هذه النظريات - وخاصة بصريات الفيلسوف -
 إلى القرب من العصر الروماني - ولم يتم المصور الوسطى بركة معاصرة للاستناد
 من هذه التنمية لسلطة - وهو أمر محتمل - أما الآن فقد كشفت محاولات التماثل
 للتطور الفني - عن مشاعر مختلفة عن عصر النهضة الإيطالية في عصر النهضة
 عندما لم يترك الهيكل النظري للخطوط أي ثبات محتمل - ولكنه أسكن يصر
 الروح القومية لسلطة الشخصية بالهوية الدائمة للتطور والخلق وعاء الفن -
 ويرجع الاختلاف بين شكل الفن في العهد اليوناني بعصر النهضة على التطور
 وتحت بالاعتماد عليه إلى التماثل وسائر المعرفة - لا إلى اختراع سبل جديدة -
 وبكم يمكن كل تلك بحق على الموسيقى - التي اعتبرت حتى تلك العصور على
 علم الرياضيات - فكما ارتكبت الصور القوية - للكونترول - عمقا شديدا
 لتأنيلا فكرة التطور - هذه أصابع عدل في الموسيقى - في تعميق القرار
 (البصر) - وظلت صورة تنمية جديدة دالة على الصعود تباينت مع علم
 للبروتوكول بحدودها ونقصه وإيمانه - بفضل استغلال الأبعاد الحقيقية
 من الرتين الموسيقى بالانصاف إلى سلامة البناء بلا شك للصور من أجل
 والتي حل سطر يف البناء المتخالف (3) القيم -

أول علماء أصلام هذا الفن القسطنطيني المسمى هو « يان فان أوكيم »
 « في القرنين من 1470 - 1570 وفي حجة نور 1490 » - إذا كان له أثر بعيد
 والواقع أن الجيل الموسيقى التالي قد تعلم منه على يديه - واشتهر به المؤلفون
 الموسيقى في مونتكم - وأحدى كبار كتاب النظريات كمالهم إليه - وأطلق
 عليه زملاؤه المسمى اسم « أمير الموسيقى » تعبيرا عن السود والصفة
 حتى عندما كان في من التباين شيئا - وعرض العلم التي حرتا حقيقا لوقته
 قاطب الموسيقى الويتيك المصنعة - وانتزعت الشعراء مع الفيلسوف أرازموس
 في قلبه وركته - وقد تابع أوكيم فن البروجونين - مع أنه المضي معظم حياته
 خارج النحل للبحث لتأثير البروجونين - وسار على هدى « موقلي » - غير
 أنه حول أسلوب موقلي البسط إلى بوليفونية طليقة لا تعرف القوالب - وتلاشت
 هذه القلات القاطعة في الأسلوب البروجوني - وتحولت إلى موسيقى منطوقة
 متروكة بلا حدود - تترك كل ما يواجهها في طريقها - هذه الروحانية الموسيقية
 التي أحييت مرة أخرى الفن القوطي بكل ما فيه من خيال وبراءة - تنبع من أعمال
 حاكمي أوكيم - وتلاميذه ياكوب أورخت (1420 - 1500) وجاسبار
 فان فريكة (1440 - 1500) وأنطون برفوا (1492) - مع الاكتفاء بفكر
 أبرز هؤلاء الأعلام الكثيرين -

(4) الواقع صوت عند التغير في استطاع صوت أقرب إلى الصوت الثاني
 الخف -

يكشف الأسلوب أوكيم الفاضح عن حرص على التوازن البوليفونية
 والتوازن في مداولة السكوس مكتملا ومجسدا - أصبحت هذه فلسفة
 إتيان التفاعلات الكسبية بدعة موسيقية مهيبة تلعب الفن اعتمادا على تصور
 في مسانق - وتتوافق دائما مع حاجات السكوس - فكانت واحدة من أبرز
 موسيقى الكنيسة في كل عهد - ففسر أوكيم وزمروته الأسلوب البوليفوني
 الجديد على موسيقى الكنيسة - وأقربوا من اتباع المتأخر البوليفونية في
 راتسبونكهم النيووية - وهكذا أصبح الاختلاف بين الموسيقى القديمة وهي
 المتصور - وتركز الأسلوب الموسيقي القوي حول الاتصال البوليفونية
 القديس الذي أصبح الآن يسمى قلب في الفن الموسيقي - ومن بين الشخصيات
 التي تميز بها الفن البروجوني البروجوني القسطنطيني استعمال الفن ثابت
 (كانتوس فيرموس) من الأندام النيووية -

بدأ الاحتفاظ بالكانتوس فيرموس عند بعض المؤرخين المرأ ضروريا
 أو خطا لربما الذي يفسر للموسيقى اعتمادا على طريقة وسط صناعة المصور
 الكونترابنطية - ولكن الحقيقة ليست كذلك - بوليفونية البلاد الواسعة
 البوليفونية متغيرة - كما رأينا - من القسطنطيني أو القديسات القديم
 وكان مؤلفوه يعتبرون اللحن المعطى *cantus primus factus* جوهر الفن
 الموسيقي - ولا يهدف إلى أكثر من تزيين اللحن الديني - ولو أردنا معرفة مسر
 شيوخ - الكانتوس فيرموس - في القرنين الخامس عشر والسادس عشر -
 طبقا لا تتناول هذه المسألة من وجهة نظر القلب الموسيقي - أو الجماليات
 في الاختلافات - فعلى الرغم من استمرار بقاء المصور النيووية المعطاة
 « للصور » - وعدم انقطاع ظهورها خلال القرون العديدة - إلا أن معنى
 الكانتوس فيرموس - وغايته قد تغير - بعد أن فقدت الاتصال البروجونانية
 حيويةها - وأهميتها - ولم يعد اللحن المعطى عاملا روحيا أساسيا - وتحول
 إلى أداة تميز لياقي المصور عرض براعتها الفنية - وبعد أن فقد « الكانتوس »
 أهميته الروحية - ولم يعد يتردد عن مبدأ في البناء الفني - أصبح
 الصل « الكانتوس فيرموس » مسألة غير ذات بال - فبمجرد انتقاء اللحن -
 ينشئ القديس بأكمله عليه - ويسمى باسم كلماته الأولى - وهكذا أصبح لدينا
 قديسات تسمى *Halve Regine* و *Ave Marie Stelle* و *Da Pacem* الخ
 هذه المنجزات على كانتوس فيرموس ذي لحن ديني واضح - وإن كانت هناك
 قديسات عديدة قد اعتمدت على الأغاني الشعبية ونغمت « الشانسون » مثل
Adieu mes Amours و *Mio Malheur Me Bal* و
Marito Mi Ha Infanto و *Baisez moi* الخ
 الخ - ولدت بعض هذه الأصل النيووية مستحصلا كبيرا لدى موسيقيي
 القرنين الخامس عشر والسادس عشر واستخدمت كما حدث في حالة

l'homme Armé كانتوس فيرموس عند رهط من الموسيقيين في الحالات غير العادية التي كان الموسيقى لا يستعير « كانتوس بريوس فاكوتوس » فانه كان يؤلفه بنفسه ويسمى عمله *Missa sine namine* وتسمى النوتات المختلفة للحن التنور المخترع وفقا لمقاطع التهجية ، كما هو الحال في قداس جوسكان (لا - صول - فا - ري) .

ربما بدا لغير المتمرس استعمال الالحن الديني كاساس لاسمى للنجرات الدينية امرا غريبا - ان لم يكن سخيلا - وانتقص كثير من الكتاب هذا الفعل ووصموه بالدنس ، غير ان هذا لايعنى اتهام الفنان الموسيقي في عصر النهضة بجريمة بعيدة كل البعد عن عقليته . فلن يستطيع التعرف على الاغنيات الدينية المحتواة في هذا « كانتوس فيرموس » غير الخبراء المدربين وحدهم . واعتمدت اتهامات ، وشكايات أولئك الذين استنكروا البوليفونية استنكارا كاملا ، بسبب هذه العناصر الدينية « على اعتراضات دينية ونظرية اكثر من اعتمادها على عدم الرضا عن التأثير الفعلي للموسيقى » . لم تكن هذه الالحن تستعمل في شكلها الاصلى مع كلماتها الاصلية ، ولكنها كانت تدمج في سطر التنور ، وتفاعلت نتيجة لذلك مع السطور الاخرى . فضلا عن ذلك - فان ايقاعاتها تتغير وتمزج بايقاعات اخرى - وحتى في حالات امكان التعرف الى اللحن الديني ، لم ير المستمعون في ذلك أى تدنيس . فلم يكن عالمهم الفكري - كعالمنا - قد انقسم انقساما حادا الى ديني وديني ، ولكنهم على العكس قد يرون في ذلك تشريفا للاغنية الدينية ، لان دمجها بالقداس يعلى من شأنها ويضفى عليها مسحة روحية . وبوجه عام ، كانت أهمية الكلمات ثانوية ، بعد أن قل تكرار النص اللاتيني الثابت في القرن السادس عشر ، الذي لجأ الى انواع مختلفة من طقوس الكتاب في القداس ان هذا يعلل ارتفاع شأن الموتيت اللاتيني الجديد المقدس ، او الشعر اللاتيني الحر ، ومن الطريف ملاحظة كيف أحدث تكرار اللحن الموسيقي لنفس النص موقفا مماثلا في الاوبرا الباكرا .

اعتدنا في الماضي الاعتقاد بأن موسيقى القرن الخامس عشر البوليفونية الجمة التعقيد ظاهرة لا تمثل روح العصر تمثيلا فعليا . وان كانت موسيقى الكواترو شنتو (القرن ١٥) في الحق فنا مكتملا مستوفيا ، له مزاياه الخاصة به . ولا اختلاف من حيث الخطأ بين القول بعاقبة روح هذا العصر ، أو أنه كان مجرد تباشير لعصر النهضة وبين وصف مصوريه « بالبدايين » . فهل يصح وصف روح البحث الغضة التي تميز بها هذا العصر بالبداية ؟ ان الرومانتيكية مسئولة عن بخس حق القرن الخامس عشر ، والظن بأنه أقل قدرا من القرن السادس عشر (الشنكواشنتو) الذي أصبح مرادفا لا سم

النهضة (الرينسانس) . حقا ان الامر يختلف بالنسبة للانواع الاكثر شعبية من الموسيقى الدينية ، ولكن الناس الذين كانوا يترنمون بأغاني الشارع الطليقة « كالفيلا نيل » و « الفروتولا » ، كانوا يعشقون ويعجبون بالفن الكبير للجهايزة ، وحاولوا تقليده على طريقتهم ، كما يشهد بذلك فن أساطين الغناء (المايسترز ينجر) المعتمد على الدراسة : لقد بدا التصوير في نظير « ليوناردو دافنشى » اسمى الفنون الفنون قاطبة ، لأنه « علم » ، اما النحت ففن الى *arte mecanissima* وعنى بذلك - بطبيعة الحال - ان القدرة على الايحاء بوجود ثلاثة ابعاد مع الاعتماد على بعدين فقط ، فن اسمى من مجرد المحاكاة ونقل شيء موجود في الطبيعة بنفس هيئته . وعبرت الموسيقى باخلاص عن هذا الجانب العلمى للفن ، الذي كان عصر النهضة ينشده والحق ان تقنية الموسيقيين البورجونيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين قد فاقت كل وصف . فلقد استعملت شتى الانواع التي يمكن تخيلها من « الكانون » المقلوب . وخياله في المرأة ومشية السرطان القهقري ، واتخذت المؤلفات الموسيقية شكل الالغاز لزيادة الامور تعقيدا ، فكان من المتعذر اداؤها دون فهم صحيح للمعنى الذي يتجه اليه .

يذكرنا هذا الفن الاريب المعقد بان أصل كلمة *componete* التي اخذنا منها الكلمة الدالة على التأليف الموسيقي *composition* ، هو التجميع والحق انه قد أعيد عند التمهيد لهذه الحقبة من التاريخ استعمال العبارة المؤنبة : المصطنعات الكانونية لموسيقى الاراضى الواطئة . على أنه الى جانب براعة الصنعة وعظمتها ، قد كشفت هذه المتجزات عن خيال ملهم وذوق . ولا اختلاف بين تجاهل هذه الخصائص ووصف « فن الفوجة » لباح بأنها مجموعة من تمرينات الكونترابنت . هذه الحالة دليل على عدم معرفتنا لعالم من التعبير بعيد عنا . وهذا أمر شبيه لما يحدث في فروع كثيرة من الفنون والآداب . فالمستمع الحديث يتناسى دائما عدم جواز - واستحالة - الحكم على مظاهر فن مضى بالرجوع الى معايير الحياة الموسيقية الحالية .

وكان أهم من الفرتيوزية الكانونية ، التقدم المنهجي لمبدأ فن في التأليف يعرف « بالمحاكاة المتصلة » . وفيه يكرر الصوت أو السطر اللحني فقرة لحنية سبق لصوت آخر تقديمها . ولا يعنى هذا التكرار النسخ الحرفي للجملة المعروضة الاولى ، كما يحدث في المحاكاة الحرفية في « الكانون » ان كان ذلك النسخ يتحقق بطريقة أقرب الى التحرر ، مع المحافظة بقدر على الايقاع والاطار العام للفقرة الاصلية . ونجحت هذه الطريقة المستحدثة للنمو اللحني - التي تعتمد على المحاكاة - في تحقيق اتصال النسيج اللحني ووضع مبدأ في التماسك ظل منذ بداية عهده ركنا هاما في فن البناء

الموسيقى . ظهرت بدايات مترددة « للمحاكاة عند أوائل البورجونيين ووقع على عاتق أوكجيم ومدرسته عبء النهوض بهذا المبدأ ، وتصويبه الى عنصر ذي أهمية أساسية في الأسلوب . وهكذا أصبحت الكلمات الاستهلالية في كل سطر ، والكلمات الهامة في النص تنتقل مصحوبة بنفس المادة اللحنية خلال كل السطور . واجتذبت هذه الألحان الانتباه بعد تكرارها على هذا الوجه وظهورها في مواضع متفرقة ، وزادت أهمية وتأثيرا . وأسفرت هذه المبادئ المستخدمة في التأليف الموسيقى عن ظهور موسيقى شابته في عدم توقفها عن الجريان ، وتزمتها ، غيبات الطقوس الكاثوليكية بانطلاقها وعدم تحديدها . فهذه الموسيقى مشبعة بنفس روح التقوى الحديثة devotio moderna التي تشع من أعمال توماس أكيميس . وما يفمر نسيج سطور قداسات أوكجيم الكونترابنتية هو نفس رقة روح الورع والدعة ، وعبير اللادنيوية التي تفيض بها اللغة اللاتينية العقر « الاقتداء » بالسيح Imitatio Christi . استمر اعتماد تيار الخلق الفني ، على جانب حدسي تغذى على التقاليد القوطية ، رغم تدرجه على المبادئ العقلانية في البناء والتناسب ، وانطلق جنبا الى جنب « الفن العلمي » مؤثرا في الناحية النظرية ، وباعثا فيها الحياة ومخففا من صرامتها .

بعد نهاية القرن الرابع عشر ، اتخذت الجماليات الواقعية الصدارة بين المشكلات التي شغلت أذهان الفنانين والمفكرين . والعلاقة واضحة بين الواقعية وعصر النهضة . فان معنى اعتقاد المسيحية بان الحياة مجرد اعداد للابدية هو ازدياد عالم التجربة ، أي الاتجاه الذي انعكس في أعمال فناني العصر الوسيط . اما الرينسانس في باكورته فقد اتجه الى تخفيف التركيز على الآخرة ، وأسفر ذلك عن ظهور آثار سريعة للاهتمام بالعالم الواقعي . وخفت حدة التعارض بين الجسد والروح ، ولم يسمح للشر الموجود بحجب جمال الكون . وتجاوبا مع الفلسفة الجديدة ، زينت الصور المقدسة بالازهار والاشجار والحيوانات والصخور والسحب . وارضى هذا اذواق أبناء الطبقة المتوسطة الذين كانوا قليلي الميل الى الزهد ، وأقرب الى حب الاستطلاع والبراعة ، ويهمهم رؤية أشياء مألوفة كالادميين والمناظر الطبيعية ، ومحك قدرة الفنان عندهم براعته في اظهار الواقع . وتحولت الوجوه التجريدية في الفن الوسيط الى شخصيات محددة السمات . وظهر « البورتريه » في فن التصوير ، وصورت الموضوعات الثانوية والتافهة في خلفية الصورة بحرص وعناية ، حتى كادت هذه العناصر تتفوق في النهاية على الموضوعات الأساسية ، فمن المستطاع لمح قطرات الندى المتلألئة فوق كل عشب من الاعشاب ، وصورت كل شعرة في لحية أباء الكنيسة ، بدقة الصورة الفوتوغرافية . فهو فن واقعي يمثل البورجوازية .

اثبتت مقدرة الجرمان وصلابتهم التي تجلت في فن عمارة الشمال والحفر على الخشب تفوقهم على العبقريه اللاتينية الأكثر ولعا بالغيبات في الصلاحية للواقعية . وبلغ المصورون الفلمنكيون ذروة في واقعية تمثيل الأشياء لم يتفوق عليها قط ، أما الايطاليون ، فيعكس كفاحهم في سبيل ايجاد حل للمنظور والخطوط نفس الاتجاه الهادف الى اظهار الموضوعات الطبيعية في صورتها الفردية المباشرة : الاتجاه الذي بلغ الذروة في القرن الخامس عشر (الكواتروشنتو) ، وكشف عن خصائص لا تشترك الا في النثر اليسير مع عصر في ذروته . على ان الواقعية لم تكن غاية في ذاتها . انها كانت مجرد مرحلة انتقالية في تطور الاسلوب الفني ، ولا تمثل خلاصة حضارة العصر . وتظهر الواقعية بمعناها الحرفي في المظاهر الثانوية العابرة للفن بوجه خاص ، وكانت تركز عادة على هذه الجوانب . ولكن الفن الذي ينشد غاية سامية مرغم على الخلاص من الواقعية . وان كان من المحتم عودة ظهورها عندما تضمحل الروح الهادية لهذا الفن وفكرته . ظهرت الواقعية في مطالع عودة الحضارة الكبرى الى صباها ، وصاحبته لبعض الطريق ، ثم خبا أثرها ، وتراجعت الى الوراء ، وحدث هذا في نهاية العصر القوطي ، وتكرر في نهاية عصر النهضة

من الميسور لنا تتبع مظاهر الواقعية في الفنون التشكيلية ، وان تعذر قول نفس الشيء عن الموسيقى . ومع هذا فقد تم التعبير عن نفس هذه التيارات في الموسيقى في صورة غير مختلفة ، وظهرت الواقعية حينئذ في شكل تصوير موسيقى للنص . وطبق أوكجيم ومدرسته هذ النزعة على أدق التفاصيل ، فكانوا يلاحظون طريقة الكلام ، وينبهون الى مواطن النبر الطبيعي ، وخصائصه ، ومقداره ، وكيفية تأثره بمختلف المشاعر ثم يستنسخون كل هذه الأشياء ويحولونها الى موسيقى ، محاولين التعبير في الحانهم عن الفرح والسرور والحنان والكراهية والاستسلام والمجون ، ومن المدمش حقا ملاحظة مدى جلدتهم في تجميع أدق الشذرات وصقلها عند محاولة تفسير معنى النص ، واستفادوا من كل ما في الكلمات من مواضع تسمح بمحاكاتها بصورة جذابة خلاصة . فأمكن التعبير بالموسيقى عن الحركة وفتح العينين والخشوع . ويسوقنا بعض هذا التعبير الى نواح لن نستطيع ادراك مغزاها . فعلى سبيل المثال في الحالات التي يتحدث فيها النص عن الليل أو الظلمة ، يختار المؤلف الموسيقى للتعبير عن هذا المعنى النوتات السوداء وحدها . كما يحاول الاشعار بمعنى الابدية باستعمال نوتات طويلة مسحوبة . ان كل شيء اذن يمكن للموسيقى التعبير عنه اعتمادا على مثل هذه السبل . والحق اننا نشاهد من بين الموضوعات الأكثر ابتعادا عن المألوف وصفا لشجرة عائلة المسيح مصورة بالموسيقى .

واستعين بالحاكاة الكاتونية في تفسير النصوص ، وإن كان ما حدث هنا قد شابه ما تعرض له الاصطلاح الكاتوني ذاته - فقد مرس الواقعية بمرحلة تطور - وكما حدث في الآداب ، اختفت واقعية العصر الباكر الشبيه بالتنقيح .

هجرة الموسيقيين القلمنيين - الموسيقى الإيطالية في القرن الخامس عشر - ظهور المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين القلمنيين

بعد أن استوطنت الموسيقى في جيل موفائى السن في البلاد الواطنة وأصبح نشاطها وقتا عليها ، بدأت في نهاية سبعينات القرن الخامس عشر هجرة جديدة للموسيقيين القلمنيين إلى إيطاليا - ولقد سبق أن عرف المغنون والموسيقيون القلمنيون هناك بعد أن تعرف إليهم البابا في أفيثيون - أما الآن فقد جاءت في أعقاب الزيارات الفردية للموسيقيين والمغنين القلمنيين إلى إيطاليا زيارات قامت بها جموع صغيرة من الموسيقيين - وأبتداء من حوالي سنة ١٤٢٠ بدأت الموسيقى البورغورنية (أغانيها بخاصة) تؤثر في الفن الموسيقى الإيطالي ، وتعيد تأليفه - وأقبل الإيطاليون بنهم على ممارسة البورغورنون وأعقب ذلك اتباع نمط البناء البورجونى ذي السطور الأربعة أيضا - هذه الحقيقة عظيمة الأهمية - فمنذ ذلك الحين ظلت الألحان ذات السطور الأربعة أساس البناء الموسيقى - وارتفع شأن روما كمركز لموسيقى الكنيسة - وزحف المغنون والموسيقيون إلى إيطاليا بعد أن اجتذبتهم السياسة الفنية للبابوات ، والعروض الطقوسية الفخمية والإطلاق الفطرى للموسيقى الإيطالية الشعبية ، وبهاء الحياة في عصر النهضة - ثم عانوا فيما بعد إلى ديارهم مشبعين بفتنة روح إيطاليا - وصحبت الموجة الموسيقية الكبرى إعادة لتنظيم المنظمات الموسيقية ، وتنسيقها ، وحدثت أهم هذه التغيرات في المقر البابوى ، فيها إعادة بناء كنيسة القديس بطرس ، وقام البابا سكستوس الرابع ببناء مصلى المستثنى (١٤٧٢) - التى سميت بأسمه ، وكانت رسالتها في الأصل العمل كمصلى ملحق بكنيسة القديس بطرس ، ثم أصبحت من أعظم أعمد الفاتيكان - وانتقل الكورس البابوى ، وبيب « المكولا الجريجورانية » إلى هناك ، وأصبح يسمى « بالكابيللا سكستينا » واحتضنته منذ ذلك الحين حرارة رعاية البابوات - وشيّد البابا سكستوس الرابع مدرسة للكورس بكنيسة القديس بطرس ، اكتمل تنظيمها في عهد جوليوس الثانى سنة ١٥١٢ ، وكانت تقيم في مصلى يدعى مصلى جونيا ، ومن أهدافها تدريب المغنين الإيطاليين ، بعد أن ازداد اعتماد الكورس البابوى على الأجانب وبخاصة المغنين القلمنيين -

تكشف اثر البورغونيين والانجليز على الموسيقى الإيطالية بكل وضوح ابتداء من الربع الاول من القرن الخامس عشر - ويكفيها في هذا الشأن فكرة مخطوطات ديسنابل ودوفائى وآخرين التى عثر عليها في شمال إيطاليا - وإن كان هذا النوع من الفن الموسيقى المعروف « بدسامته » ، و « علمه » كان بطيئا للغاية في تقدمه - بعد انقضاء الحقبة المثاقفة « للفن الجديد » ، وانتهاء عهد عظماء الشعراء الثلاثة في بداية عصر النهضة فقد الشعر الإيطالي - مثل الموسيقى - قوته الدافقة ، وانحدر إلى مقلدات « بتراركية » ، جذباء نوعا - فتعددت مقطوعات الصوتيات و « الكانزونى » ، و « التريزيتى » ، واختفت الاغاني الشاعرية القصيرة - ويرجع الفضل في إعادة إحياء هذا الشعر المعالى في صقلية إلى لورنزودى مديشى (١٤٤٩ - ١٤٩٢) - الذى يوضع إلى جانب أفضل شعراء النهضة الإيطاليين - وإلى مجموعة الشعراء البارزين الملتفين حوله - وساعد على تحقيق هذا الإحياء ، الفن الشعبى الذى اعتاد القيام بهذا الدور - يعكس شعر لورنزو تقدير العلم والكلاسيكية ، الذى عرف عن عصره ، ونجح لورنزو في تكييف هذه العناصر إلى أعظم قدر ، حتى تقاسم الشعر الإيطالي ، وانتفخ الشعر الغنائى الجديد من فرط ما فيه من حشو اللغة الدارجة Lingua Volgate بعد حداثة انتصارها ، وخروجها ظافرة من الصراع الطويل مع اللغة الكلاسيكية ، وبذلك بدأ شعر غنائى فيه نضارة وفحولة - وسرعان ما اقتدى بالمثل الذى ضربه لورنزو دى مديشى - وبخاصة في قصور أمراء جنوب إيطاليا - وهناك ظهر نوع موسيقى له طابع شعبى ساحر ، ابتعد عن البوليفونية الفلمنيكية بنفس قدر ابتعاده عن « الشانسون » الفرنسية البورجونية -

تضم « الفروتولا » وهو الاسم الذى أطلق على النوع الجديد (وتعنى قصة مسلية قصيرة تغنى) عددا من الاغاني الشعبية بينها « البالاتا » و « البارتميليتا » - وشمة لوجه شبه بين « البالاتا » و « الفروتولا » ، وإن اختلفتا اختلافا أساسيا واحدا ، ففي الفروتولا ، يراعى بكل دقة اتباع وزن مطرد بفواصل ثمانية - وجعلت رهافة احساس الإيطاليين بالشكل من الفروتولا أداة مناسبة للغاية للأغنية الاستروفية - واتباع فيها نفس اطراد الوزن والشطرات الموجزة التى أثبتت نجاحها في المدايح (اللاودى) ومن المستطاع ادراك توثيق العلاقة بين الفروتولا واللاودى من القدرة على الاستعاضة عن لحن من أى منهما بلحن من الأخرى ، دون مواجهة أية صعوبة - وتوضع على الكثير من مقطوعات اللاودى العبارة الآتية : تغنى مثل « الكانزونى » (ويذكر اسمها) والصوت المهيمن على الفروتولا هو أعلى الأصوات ، ومن هنا سمي « بالمسوبرانو » وتتألف من السطور الأخرى كتلا هارمونية بسيطة ، مرتبة ترتيبا رأسيا واضح التصديد ، ومما يشهد بالشعبية الهائلة التى حظيت بها الفروتولا المؤلفات

العديدة التي نشرت في أول عهد الموسيقى بالطباعة (السنوات الأولى من القرن السادس عشر) . ولكن هذه الشعبية كان لها جانبها الممسر ، ومن هنا تعرضت الفروتولا للانتقاص بسبب انتاجها على نطاق واسع ، فلقد أظهر الشعر الثماني المقاطع الطليق استعدادا كبيرا للتجاوب مع الصنعة الثقافية الرخيصة ، وهكذا تدهور شكل شعري موسيقى نشأ وبلغ ذروته في القصور الأرستقراطية الى مبتذلات أغاني الشارع عندما ترك أمر رعايته لآلاف اشعراء الشعبيين . ومع هذا فلم تتعرض موسيقاه لنفس الانحدار . إذ كان مؤلفوها من عيار اسمي ، كما يتبين من تكليف الناشر بقروتشسي موسيقيين ممتازين للعمل في دار نشره ، وتمثل المجموعات التي نشرها أفضل ما ظهر من هذا النوع .

اجتذبت زوار الشمال هذه الموسيقى بتألقها وبساطتها ، غير انها اوقعتهم في حيرة . فلقد اندهلهم اشعاعها ويسرها بعد اعتيادهم تعقيد المعمار البوليفوني ، وتشبعهم بالروحانيات الجرمانية . على انهم لم يتمكنوا من الافلات من تأثير رخامة ايتاع الفروتولا وخفة الحانها . وبدأ في التسرب الى فئهم التأثير الايطالي ، الملحوظ بالفعل عند دنستابل ودوقاي ، وان كان قد احتجب مؤقتا في العهد التالي لدوقاي . ومن جهة اخرى ، فقد أثر فن الزوار الفلمنكيين على الايطاليين تأثيرا عميقا ولكن مضت عشرات السنين حتى استطاع الانعكاس في موسيقاهم ، واتجه موسيقيو الشمال النازحون الى ايطاليا ، بعقليتهم العالية الى صقل الاشكال الوطنية من الموسيقى ، ولكنهم لم ينسوا مكانتهم العليا في فن الكونتراپنت ، ومن ثم تحولت على ايديهم الفروتولا - الشكل الشعبي - الى فن موسيقى ، وتغلبت معرفتهم العالية بالاغاني الجماعية على بساطة هارمونيات الايطاليين .

واتبعت ربود فعلهم للفن الايطالي اتجاهات شتى ، تأثرت بها نظرتهم الى الموسيقى تأثرا بالغا ، واستطاع هنريك ايزاك (١٤٥٠ - ١٥١٧) أعظم موسيقي عصره تعددا في الجوانب - الاحاطة بالقوالب الايطالية وملاها بموسيقى سامية تشرف أي موسيقى من أهل ايطاليا ، وكان قد نزح من موطنه في الفلاندرز ليخلف سكوراشالوبي في بلاط لورنزو دي مديشسي حوالي سنة ١٤٨٠ - في امانتها في التعبير عن الروح القومية . أما رد فعل أوبرخت ، فجاء مختلفا . فلقد ايقظ مافي الفروتولا من ايقاع نابض وهارمونية بعيدة عن الكلفة ، الذكريات الكامنة في قواده من موسيقى شعبه ، واستطاع هذا الاستاذ القدير في الأسلوب الفلمنكي ، الملم بأوثق اسرار البوليفونية ، الابتعاد نهائيا عن بوليفونية الأسطر اللحنية الخالصة لمدرسة أوكجيم . واحتفظ

ايزاك بروحانياتها الدينية العميقة ، مع رنين جسيم قد انبعث من قداساته وموتيتاته ، وكشف عن بناء واضح متوازن الفقرات مستند الى هارمونيات راسخة قربت الموسيقى من المثل الأعلى الذي نشده عصر النهضة . انحرفن أوبرخت كله من الموسيقى الشعبية التي أضفت حتى على أبعد مؤلفاته روحانية لمساة انسانية دنيوية . وكشف الجمع بين هارمونيات هذا الفن الجليل ، الاشبه بالابهاء ذات العمد ودقائق البوليفونية الفلمنكية عن ظهور اسلوب يمثل عصر جديد . كان الكوتروشتنو (الخامس عشر) يقترب من نهايته ، ولكن قبل ان تنتقل ثروة القرن السالف نهائيا الى خلفه اخرج القرن المحتضر عبقرية توجت كل ما سبقه من قرون ، وتجسمت فيها موسيقى عصر النهضة

حوالي سنة ١٤٥٠ ، ولد جوسكان ديبيري في مقاطعة ميتو (والأصح حسب توقيعه Despraz) ولا يستبعد ان يكون اسمه الحقيقي جوزيه فان دير فايدن مثلما كان روجيه فان دير فايدن الرسام يدعى روجيه دي لباستير) ، ومن المحتمل ان يكون قد ولد في كوندية حيث مات ١٥٢١ . بدأ دراسته الموسيقية في كورس الكانترائية لكنيسة القديس كونتان بمدينة سان كانتان ، وواصلها تحت اشراف أوكجيم . وعندما بدأت هجرة الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا ، سافر جوسكان - وهو اسم تصغير لجوزيه كان ينعت به دائما من قبيل التدليل - في صحبة جاسبار فان فيربيكة ، وامضى بضع سنوات في مختلف قصور ايطاليا ، وفي المصلى البابوي . والظاهر انه التحق - بعد تركه للمصلى البابوي - بخدمة لويس الثاني عشر ملك فرنسا ، ثم تقاعد بعد زيارة أخرى لاطاليا زار فيها فيرارو ، وأصبح رئيسا للكنيسة الكبرى في كوندية . بعكس اسلوب جوسكان في شبابه الخصائص المميزة لكل اتباع أوكجيم : غلبة الشكل البوليفوني ، مع الحرص على اتباعه حتى في ادق التفاصيل ، والميل الى تجنب أي تعقيد للتسيج البوليفوني ، وتتميز اعماله - وفيها طابع موسيقى الآلات كأغلب منجزات القرن الخامس عشر الكورالية - بخصائص جديدة بالثناء . وتكشف عن مهارة فنية ملحوظة ، ولكنها لا تدل على مميزات ينفرد بها الموسيقي على اقرانه . فاغلبها عتيق نوعا ، بل اننا نلاحظ بينها موتيتات متعددة اللغات من التي ندر وجودها على هذا العهد المتأخر وولع البلدان الواطئة بالتصميمات الكانونية المعقدة واضح أيضا في بعض المقطوعات التي تتطلب مهارة والدالة على فطنة فذة . ثم رحل جوسكان الى ايطاليا ، ونسى ابن الشمال الرصين ، الذي سبق ان بهره فن أوبرخت ، التيار الروحي لبوليفونية اسلافه وطبق كل ماله من براعة في الصنعة على هذه الموسيقى السامية ، بتنوعها ووضوح معالمها وعمق انفعالها ، وبذلك أصبحت موسيقاه جوهر الفن الموسيقي لعصر النهضة ، وجوسكان هو خالق القداس

الجديد ، والموتيت الجديد والشانسون الجديد . ونلمح في هذه الاعمال اقترابا من المثل الأعلى « للاكابيلا » : (غناء الكورس دون اصطحاب آلة موسيقية)

من بين اتباع أوكجيم وجوسكان عدد وفير من الموسيقيين المميزين أغلبهم من الفرنسيين : انطوان دي فيفان المسمى فليكس جودوكي : (المقتدى الموفق بجوسكان) واليزار جينييه المدعو كارينتراس ، - الذي لاقت مؤلفاته شعبية كبيرة استمرت بعد وفاته مدة طويلة حتى خلفتها في الشهرة مؤلفات بالسرينا ، واحجم المغنون عن التنازل عنها رغم صدور امر بتحريمها من السلطات العليا ، وفرانسوا دي لا يولا استاذ « بنفيتو تشيليني » في الموسيقى و « جان موتون » الذي لم تتفوق على اعماله سوى روائع استاذة جوسكان ، وغير ذلك آخرون ، تكرر في أعمال هؤلاء الاعلام امتزاج طابع الجerman والبلدان اللواتي ، بروح فرنسية ، علينا مرة أخرى ان نحذر بساطة عبارة من « ابناء اللبلان اللواتي » فلقد انتهى عهد احتكار الفلمنكيين والبلاد اللواتي الذي أعقب العصر البورغوني . ومن الآن فصاعدا ما نصادفه هو المدرسة الفرنسية الفلمنكية . ولقد واجهت الجيل الاصغر من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين مشكلات خطيرة . ومع انهم لم يتشبعوا بروح « شيخهم » ، واحاطته الشاملة ، الا انهم ساروا وراء فطرتهم فاتبعوا بوليفونية اسلافهم ، ولم يظهروا اى رغبة في الابتعاد عن هذا الأسلوب ، وان كانوا قد عجزوا عن تجانس الشعر الغنائي والالحن الايقاعية البديعة التي فاضت من ايطاليا . وحاولوا الوقوف في وجه التيار الموسيقى المنطلق بلا ضابط ولا رابط واتبعوا سبلا عقلانية ، كوضوح القسمات و « السيمترية » ومنطق الفكرة الموسيقية ، واستطاعت هذه المستحدثات ، بالاضافة الى العلاقة الجديدة بين النص والموسيقى ، رسم الطريق لاسلوب الجيل الذي ظهر على المسرح بعد بدء القرن الجديد .

مشكلات موسيقى الشنكوأشتو

(القرن السادس عشر)

مشكلات موسيقى « القرن السادس عشر » هي نفس مشكلات القرن السابق عليه ، اعتمدت جماليات النهضة كلها على التناسب والعلاقة بين مساحة واخرى . ولا تزيد العلاقة السيمترية عن واحدة من امكانات هذه العلاقات . على انه اذا اريد مقارنة المساحات المختلفة يتحتم على المرء ملاحظتها مجتمعة في نفس الوقت . وعبر عن ذلك ليوناردو دافنشي - معاصر جوسكان العظيم وكان هو ذاته موسيقيا قديرا - عندما لاحظ كيف يحدث ادراك تناسب

« الأطراف » في آن واحد هارمونية ، تترك في العين اثر مماثلا للآثر الذي تشعر به الاذن عند استماعها للموسيقى . لم يكن هذا التصور للتناسب معروفا في العصر القوطي الذي كان يؤثر الايقاع ودينامية الحركة في كل من فن العمارة والموسيقى . فالفنان القوطي كان يتصور المساحات في شكل تعاقب . اما عصر النهضة فقد استحدث تصور المساحات المتآنية (المشتركة في مكان واحد) . وكان العصر القوطي رغم عدم افتقاره الى الاهتمام بالوجود الفعلي للأبعاد يراها كتعاقب زمني لاجزاء ومكونات . فلم يعن الحرص الدائم على ايجاد ادق علاقة تناسب واكثرها ايقاعا مجرد التلاعب الذكي بالاشكال ، ولكنه يدل على شدة الشعور بالتمثيل الواضح الدقيق لاحوال التناسب ، والتعبير عنها بالشكل . ومبدأ الهارمونية الذي بدأ في نظر عصر « النهضة » جوهر الجمال ، قائم أساسا على الكم ، ويتركز اهتمامه على النسبة والتوازن ، أما شتى الحاجات الخاصة بالكيف كاللون والروح والحالة . الخ ، فما يحث على الاهتمام بها هو الرغبة في الدقة والصدق ، وتجيء نتيجة لمراقبة الطبيعة . وبعد ان تعرف فنانون الشمال الى روح الفن الايطالي ، تغيرت نظرتهم للجمال . ويصور التغير الواضح الذي طرأ في دراسات « دورر للتناسب » وحدث بتأثير زيارته لاطاليا ، الاختلاف بين التصميم القوطي ، وماتبع عن روح عصر النهضة من سعى وراء الدقة العلمية في الأبعاد .

لم يستطع خيال الرينسانس الذي غلب عليه الشعور بالمكان والمراثيات اقتحام ميدان الموسيقى والشعر بنفس السرعة التي سيطر بها على الفنون التشكيلية . واحتاج الأمر الى فترة حضانية أطول لتمكين « المتمثلات المتدانية » من السيطرة على الفنون الليريكية . فلقد اظهرت هذه الفنون ترددا واضحا وتجنبنا ملحوظا للمشكلات الأساسية للنهضة ، كما بدت في الفن التشكيلي . وترتب على تجنب الموسيقى لهذه المشكلات استمرار قربها من روح « هيومانية » الشمال الدينية التي انحدرت منها - « الهيومانية » المفعمة بتقاليد العصور الوسطى والنازعة في تأملاتها العميقة الى السوداوية . والواقع ان ابناء الشمال - ومن بينهم أمثال « ارازموس » ذاته - اغراب على روح عصر النهضة التي حاولت الاعتماد على الفن في تحقيق الكمال للحياة الدنيا . ولم تستقر هذه الفكرة في الشمال الا بعد لاي . فهم لم يعرفوا التهلل للفن لذاته ، ولذا كان من الطبيعي ان تتردد الموسيقى في احتضان فكرة الاستمتاع الواعي بوجودها التي عرفت عن باقي الفنون . ان هذا يفسر لماذا عجزت حتى عبقرية « جوسكان » بشموخها والهامها عن بث مثل النهضة الحقبة في منجزات اتباعه . وادعى جيل الموسيقيين المولودين في بداية القرن السادس عشر

أعجابهم الذي لاحد له به . وإن كان ، أوكجيم ، هو الذي التقى أثره وواصل السير في طريقه . لا ينبغي أن يثير ذلك دهشة . فلم تستطع « النهضة » احتضان كل مظاهر حضارة القرن السادس عشر . بل بعض مظاهرها الهامة فقط . فلا يصح القول بأن الملك فرانسوا الأول ولوتر وتوماس مونستر اللامعداني ولويولا وكالفان والبابا جوليوس الثاني قد عكسوا جميعا روح الرينيسانس . إن ما عكسوه جميعا كان روح القرن السادس عشر . لا روح عصر النهضة . والواقع أن روح النهضة كانت أقل عصرية مما نميل إلى الاعتقاد . فهي لم تخضع الحياة والفن لقيود صارمة . كما فعلت القرون الوسطى . كما أنها لم تطلق العنان للفرد لاختيار نظريته وفقا لمشيئته . وما الإعجاب الشديد بالقدم والبحث الدائب عن القواعد الأدبية للجمال والعبارة والفضيلة والحقيقة وأكثر من خضوع اختياري للترام « الروح الكلية » التي عرقت بها العصور الوسطى .

لم يبدأ وضوح الاهتمام بقواعد الشعر ، وجمالياته - ويمكن مقارنته بالاهتمام النظري بالنظور - إلا ابتداء من السنوات الأولى من الشنكواشتو (القرن السادس عشر) . عندما قام الناشر الفينسي الدوس مانوسيموس (١٤٥٠ - ١٥١٥) بطبع أول طبعات للكلاسيكيات اليونانية والرومانية ، من بينها كتاب (البويثيقا) لأرسطو . ومع هذا فقط استغرق الأمر بعض الوقت حتى استطاعت الكتابة في البويثيقا وكتب إرشاد الشعراء الاقتراب - ولو من بعيد - من المراجع الوفيرة التي تحدثت عن الأعمدة والمنظور - وكان لتجدد الاهتمام باللاتينية وعروضها الشعرية ، وزيادة فهمها ، آثار بعيدة المدى ساعدت على تقدم الموسيقى البوليغونية ، وترغما على معاودة استقصاء حالة الموسيقى البورغونية وموسيقى البلدان الواطنة قبل ظهور جوسكان .

منذ عهد قريب ، نظر لموسيقى العصور الوسطى والنهضة على أنها فن غنائي بحت . ومازال الكثير من مراجعنا في تاريخ الموسيقى يتحدث عن « عهد الاكاييل » قاصدا بذلك القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر . ولقد ازاحت الموسيقىولوجيا الحديثة الستار عن روح منجزات الآلات ، في موسيقى البلدان الواطنة ، واستمر أداء الغناء المعزّن بالآلات الذي سبق ازدهاره في العصر القوطي وعصر « الفن الجديد » في الكاتدرائيات الفرنسية والبورغونية وكاتدرائيات البلدان الواطنة ، وكذلك في قصور الأمراء ، وضيعاتهم . ويرد القول بانصاف فن هذا العصر بالطابع الغنائي البحت إلى نشأته الأصلية في الكنيسة ، وتغذيته على الأناشيد الجريجورانية ، ولما كان معظم الكتاب لا يعرفون موسيقى أواخر العصر الوسيط وأوائل

النهضة معرفة أصلية ، - لأن ما بقي عادة قسرا قليل يقتصر على الموسيقيين في آخر عهد أسرة التيودوريين « قداس بابا مارشلي » وحفنة من المؤلفات الأخرى لباستريينا وحواشيه ، أي على مؤلفات غنائية بحتة - لذا اخفقوا في ملاحظة طابع الآلات في البوليغونية الفلمنكية ، رغم أن بعض هذه المنجزات ، أو أجزاء منها ، لا يمكن أن تقضى على الإطلاق ، وذهب باحث الماني مرموق - أرنولد شيرنج - إلى ما هو أبعد فقال أنه حتى قداسات جوسكان كانت تعزف على الأرغن ، وكان الصوت الغنائي مقصور على سطر لحني واحد وحسب . وفيما بعد وقد أصبح التأليف المتعدد المسطور يراعى مطالب الصوت الأسمى ، وتخطى التأليف « النغمي » الجرد لاية أصوات يمكن تجميعها لأدائه ، سارت البوليغونية على الدرب الذي أدى إلى ظهور أسلوب الاكاييل للبحث ، وإن كان الأسلوب البوليغوني القديم قد تضمن إمكانات لا نهاية لها ، كان من المستطاع استغلالها دون حاجة إلى استحداث أسلوب جديد . ومن المهم أن نذكر انطلاق حائز هذه المرحلة من التقدم من إيطاليا . ونهض هذا الحافز إلى حد كبير فيها ، وإن ظل زعماء هذا التقدم أمدا طويلا من الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين .

في إصلاح الحالات الطبيعية للجمع بين الكلمة والنغمة - كما يحدث في الأغنية الشعبية - ترتكن للعلاقة بين العنصرين على قاعدة سليمة - ومن هنا كانت الأغنية الشعبية دائما اكسير الشباب الذي تجدد منه الموسيقى حيويتها كلما مهدها الاجهاد والمغالاة . لزهت الأغنية الشعبية في عهد موسيقى البلاد الواطنة في كل البلاد التي شاركت في الحياة الموسيقية ، وقدر الفن الموسيقي قيمتها بأن استعار ما شاء من نفائسها . على أن مرجع هذا التقدير كان ما فيها من روح شعبية ، لا الموسيقى ذاتها . وجاء تأثير الأغنية الشعبية في التيار العام للفن الموسيقي بطريق غير مباشر ، فكانت الألبان الشعبية المستعارة تضمن في إطار ، وتعد بطريقة متعارضة على طول الخط مع روح هذا الفن الميل بالضرورة إلى البساطة والخشونة . ويصح هذا القول بوجه خاص عن الموسيقى الدينية : وتسبب استخدام المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى الدنيوية في حدوث مشكلات أكثر من ذلك بساطة تعلم منها الموسيقيون تقدير أهمية الكلمات ، واكتسبوا قدرة على تذوق جمالها ومعناها ، ولكنهم لم يغفلوا كل هذه الجوانب في مؤلفاتهم الدينية ، لأن نص القداس قد أصبح مسألة شكلية ، بل ولم يعد له في نظرهم أي معنى نتيجة لتكراره المستمر ، فالواقع أن الموسيقى هي التي رفعت من قدر كلمات القداس ، وتنبه المتحمسون للموسيقى الطقوسية لهذا الخطر ، وحاولوا معالجة الموقف ، ولكنهم لم يحرزوا الكثير من النجاح .

منا تخطت « الهيومانية » كعامل انتقال ، بعد اعتمادها الى نظرة الفضل
لنور النص في المؤلفات الغنائية ، واهمية « ولا يقضى أن يضلنا ظهور
« الهيومانية » بمظهر معاد للكنيسة ، لأن دوائر واسعة من أهل الكنيسة
عبرت عن تماثلها مع المثل الهيومانية ، ولم تعترض الكنيسة على الاعجاب
بفنون العصر القديم وآدابه ، أو تفكيرها ، وكان تجديد الاهتمام باللغة
اللاتينية ، وزيادة مصروف قواعد ما من بين العوامل التي دبت الكثيرين من
رجال الكنيسة الى اخطاء « المروضة » الموسيقى في الموسيقى الدينية ، واغفال
في الموسيقى الكنائسية للشائعة ، وبعد أن اتطوع تفكير النصوص في عقول
الزعماء أصبحوا يهتمون الى اغفال للمروضة ، وسلامته « بالبربرية » ،
وابتداء من الربع الثاني من القرن السادس عشر ، وفي اعقاب ابحاث الشعر
والمروضة ، ظهرت بعض مراجع وابحث في الصيغ الخطابية الموسيقية ، وبذلك
لم يبد مستغربا قيام الموسيقيين بفروسة قواعد النثر وما يدخل في الكلمات
في حدود موسيقية دقيقة . . وهذا تميزوا على الموسيقيين القدماء من جراء
لحامهم بهذه الرموز . ذكر ميرمان فينك في « الممارسة الموسيقية » (١٥٥٦)
« إذا كان الموسيقيون القدامى قد تميزوا بالقصة على تناول المسائل المعوية
للقياس الابقاسي ، فإن المحدثين قد تفوقوا عليهم في سلامة اللحن . فهم
توافقون بوجه خاص للمواصلة بين الانغماس وكلمات النص حتى يبرز معناها
وروحها بأعظم قدر من الوضوح » .

هذه هي غاية عصر النهضة التي حيرت العقول للموسيقية . ان ما سمعوا
لتحقيقه هو احياء موسيقى العصور القديمة ، وان كان الانتقال الى آثار هذه
الموسيقى ، قد دفعهم الى الظن بأن الأبحاث النظرية فيها الكفاية . ومع هذا
ففي بداية القرن ، استقر معنى واحد وتوطد ، وهو الاعتقاد بما كان للنص من
اهمية في موسيقى القدامى واتباع موسيقاهم اوزان الكلمات ، وإيقاعها . ومن
هذا رجع الهيومانيون المتحمسون الى نفس المصادر ، وقاموا بتلحين الشعر
الكلاسيكي . فلهن « بتروس تريتيونيوس » منذ عهد باكر يرجع الى سنة ١٥٠٧
قصائد هوراس حسب الطبائع والمقاطع والاوزان « التفاعيل » ، وعقب ذلك جاءت في
التو مجموعات أخرى ، فالى جانب الحان شعر هوراس والاشعار اليونانية
الأخرى ، اجتمعت الاشعار اللاتينية المؤلفة حديثا انتباه الموسيقيين ، فلحن
كورسات التمثيليات الفرنسية والدرامات والتراجيديات منذ وقت باكر يرجع
الى سنة ١٤٩٤ ، وقبل وقت طويل من مولد الاوبرا ، التي اعتبرت حتى عهد
قريب اول اثر للهيومانيين في الموسيقى . فلقد ألف مؤلف من ستراسبورج
موسيقى فقرات الكورس في ترجمة سكاليجر اللاتينية لدراما اجاكس

لسوفوكليس . ان شعرا يغنى هو ما يصادفنا في هذه المنجزات ، لا موسيقى
مركب عليها نص .

وما كان من المحتمل ان يعد كل هذا ذا أهمية كبرى لو ان الامر اقتصر
على هوس حفنة من الهيومانيين الهواة بفق اللغة ، فلم تكن الهيومانية قد
اولعت بعد بفق اللغة ، بل كانت مازالت قوة حية . ولم يقتصر اهتمام هذه
المؤلفات الموسيقية على النبرات وما يدخل في مقاطع وكلمات في حدود
موسيقية معينة وطرق النطق وصيغ الخطابة لمحب ، لانها ذهبت الى ما هو
ابعد من ذلك ، وحاولت العثور على تفسير أعمق واثق لوجود الموسيقى .
ويصح الى حد معين القول بأن عشاق الموسيقى هؤلاء قد ارادوا تخليص
الدارس الاقدم من « البربرية » ، وان كانت غايتهم قد انصبت أساسا ، بتأثير
تشبههم بمثل الرينسانس ، على ارجاع الموسيقى الى الطريق المنسي الذي قد
يعيدها مرة أخرى الى الحضارة القديمة بعجائبيها واحلامها . ويظهر في مؤلفات
من كتبوا عن الموسيقى نفس الاقتناع بتفوق « الفن الحق » ، والزهو باكتشافه ،
الذي تضمن له فنانون عصر النهضة من « البرتي » الى « فازاري » وتحدث
تنتكتوريس عن الفلمنكية في عصره وكأنها فن جديد كلياً . وكتب سنة
١٤٧٧ : « في الاربعة المئنة الأخيرة فقط ، ظهرت مؤلفات تستحق السماع ،
كما نقول احكام الخبراء » . في هذا الكلام نفس الاعتقاد بالذات ، ونفس
الانكار القاطع للماضي ونفس الشعور الوجداني بالاهمية العظمى للعصر ،
الذي قابلناه عند من كتبوا عن الفنون التشكيلية . ولكن برغم التشابه
الملاحظ ، فاننا نلمح عدم اكتمال دراية مختلف اجيال الموسيقيين خلال عصر
النهضة بمكانتهم التاريخية ، كقراينهم في الفنون الأخرى . فلقد اعتبر فازاري
وليوناردو دافنشي عصر « جيوتو » العهد الرائد للنهضة ، واثنا ثناء عاطرا
على فنه . وزعم « دورر » ان الايطاليين قد اعادوا اكتشاف فن التصوير منذ
مائتي عام تقريبا . اما الموسيقي ، فقد اعتقد في عدم سبق وجودها قبل
الجيل الذي ظهرت فيه ، فبدأ دنستابل في نظر تنتكتوريس اقدم الاعلام ، وحدد
جلاريفوس الباحث السويسري الكبير بداية فن الموسيقى بما قبل عهد سيبيرين
سنة (١٥٤٧) . ويعنى هذا تجاهل المدرسة البورغونية بأكملها ، ويكون وفقا
لهذا جيوتو الموسيقى ، في حين ان اسمه لم يبد في نظر جيل بالسريينا أكثر
من اسم ورد في المراجع القديمة ، والظاهر ان لفرساننا المحدثين « الذين يرون
ان مولد الموسيقى بدأ بباق » لهم اسلافا مرموقين أكثر مما يعتقدون .

انتشرت الموسيقى الى حد بعيد بفضل اختراع الطباعة الموسيقية ، التي
جاءت في التو بعد اختراع الطباعة العادية . في البداية ، اقتصر الامر على

طباعة السطور الحمراء في المدونة ، وتكتب النوتات الموسيقية باليد . ولكن في سنة ١٤٧٦ استطاع أولريخ مارغ من « انجولشتات » طباعة كتاب الصلوات بأكمله في روما ، بطريقته المعتمدة على ما يدعى بالطباعة المزدوجة : طبع السطور بالحبر الأحمر أولا ، وطبع النوت الموسيقية باللون الأسود في الطبعة الثانية . ونجحت الطريقة . وما لبث ان جاء في اعقاب اول كتاب مطبوع كتاب آخر للصلوات قام بطبعه «يوزر رايزر» (١٤٨١) ، وثالث لابن فينسيا او كتافوس سكوتس في نفس السنة . واقتفى هذا الأثر بعض رجال الطباعة من جرمان وايطاليين . وبمضى الزمن ، ارتقت طباعة صفحات الموسيقى ، وأصبحت صناعة مربحة ، وبخاصة عندما حصل بتروتشي - اول طابع للصفحات المقسمة الى خانات - على اول امتياز للطباعة في بداية القرن : « نجح اوتافينو دي بتروتشي (١٤٦٦ - ١٥٣٩) في حل مشكلته بالمعينة وقطنة ، الى حد اعتباره لعنة سنوات المخترع الفعلى لفن طباعة الموسيقى بالحروف المتحركة . وسببت الدراسة المقارنة الحديثة لكتب الأناشيد الجريجورية في جرمانه من فخر هذا اللقب الجيد ، غير ان هذا لن يحول دون الاشادة بفضل الايطالى الذى يحتمل ان يظل اعظم شخصية في تاريخ طباعة الموسيقى . تميزت طريقة بتروتشي بفداحة ثمنها ، وجمالها وصقلها معا . وهذا سر عدم شيوع اختراعه على نطاق واسع . وكان لابد من حدوث تبسيط لعملية الطباعة المزدوجة . وحقق ذلك الطباع والحفار الفرنسى : بيير هولتان حوالى سنة ١٥٣٥ .

عصر الإصلاح الدينى وعصر النهضة - الهيومانية

في المانيا - المايسترزنجير (اساطين الغناء)

لم يتوار الاصل الدينى للرئيسانيس الايطالى بل ظل واضحا طوال تاريخه . ولم تغرق المؤثرات اللاهوتية الاتجاه الدينى حتى في حالات قيام الفن بخدمة الغايات الدينية الى ان احدثت الحركة المناهضة للبروتستانتية اضطرابا في دوائر الكاثوليكية . على ان هذا قد حدث عندما بدأت « النهضة » تختفى من الناحية الفعلية ، وهلت بشائر الباروك . وحالت رعاية البابوات للفن ودرابتهم وتحررهم ، دون قيامهم بفرض أى قيود ضيقة على الفنانين الخلاقين . اما في المانيا فقد تعرضت الحركة « الهيومانية » الفتية من البداية تقريبا لانتفاضة دينية هزت البلاد وتركت أثارا عميقة على الامراء والعامة ، واخطأت المؤلفات التاريخية التى تعنى بالمظهر الخارجى فحسب عندما اعتبرت « حركة النهضة » وحركة الإصلاح الدينى « ظاهرة واحدة ، دالة على بدء العصر الحديث ، وعلى استقلال الفكر ، والحرية ، وحلول

الحقيقة محل تعصب العصر الوسيط وارهايه . ولكن الحركتين لا تتوازيان . فحركة الإصلاح الدينى ذات طابع شعبى . أما النهضة فتتمثل القصور والاستقرائية والاتجاه نحو المعرفة والعلم وحيانا مع بعض ملامح من الترفع والانطواء . نعم هناك تباين بين روح تدين انصار حركة الإصلاح الدينى (البروتستانتية) بتحمسها وصرامتها وبين لامبالاة الهيومانيين .

بيد انه بالرغم مما ينسب عادة لعصر النهضة من ميول « وثنية » فانه لم يمثل انقطاعا كاملا عن العصر الوسيط . ومن المعتاد التركيز على أقوال الهيومانيين المعادية للدين ولرجال الكنيسة ، بوصفها ممثلة للتكوين العقلى للعصر ، فهناك مثلا الملاحظات الهازئة الساخرة التى كثيرا ما تبلغ الوقاحة ، ضد رجال الدين والدين في قصص « الديكاميرون » لبوكاتشيو وتقاليع « بوجيو » اللاذعة في (Facetiae ١٤٧٤) . ونستطيع اكمال القائمة بذكر ارازموس اوسع الهيومانيين افقا ، ودعاباته الحريفة . ولكن كل هذا لم يأت بجديد . فلم يترك الاسكولائيون في القرون الوسطى أى فرصة دون توجيه النقد للكنيسة ورجالها . ولن يستطاع التفوق على « الكارمينابورانا » ، وما فيها من تجريح فظيع ووثنية ، وكما ذكر المؤرخ هوتسينجا : « كانت قاعات المحاضرات والمدن والقصور تمتلئ بالكثير من المارقين الذين كانوا يتباهون بعدم ايمانهم فى الخلود ، وان كانوا قد تميزوا بقدر كاف من الحرص ساعدتهم على العيش فى سلام مع اصحاب السلطان » . وعلى الرغم من اتجاه النهضة الى الكلاسيكية وحريتها الدنيوية الكبرى ، الا ان حضارتها لم تختلف فى اتباعها للمسيحية عن حضارة القرون الوسطى . والى حد كبير ترجع الفجوة الظاهرة بين عصر الإصلاح الدينى والنهضة وبين الحركة المناهضة للإصلاح الى اساءة فهم القرون الوسطى ، والخلط بين البروتستانتية الحديثة وصورتها الاولى . لم تعاد القرون الوسطى مباحج الحياة عدا كمالا بحيث تبدو النهضة بدنيويتها وكأنها تمثل نقلة جديدة كاملة . ان الكثير من المشاعر والرغبات التى تعزى للنهضة كانت فى الواقع من صنع « حركة التنوير » ، واذا كانت القرون الوسطى لم تدع لنفسها مثل هذه المعتقدات ، فان عصر النهضة لم ير اكثر من بداياتها المترددة .

تركت الاحداث اللاهوتية فى القرن السادس عشر رد فعل قوى على الفن الالمانى ، والذى كان قد انتقل فى نهاية القرن السالف الى ايد دنيوية ، مع انه احتفظ باساسه الدينى . ولما كان جو المدينة قد احتاج الى اتجاه مختلف ، لذا لم يعد الفن مقصورا على الغايات الدينية ، وتطبع بطابع الطبقة

المتوسطة ، وتشبعت روحه بروح الحركة النقابية . وبدأ عصر جديد ، سار بطيئا متعثرا ، فهو لم يكن قد تأثر بعد بالتيار الفني الجارى فى إيطاليا ، مع استثناءات قليلة ملحوظة . هنا بزغت العبقرية الجرمانية بعنفوان مشاعرها وتمسسا وانطلاق خيالها ، واتخذت الصدارة روح صلبة تجمع بين الخضونة والطبيعة الصالة ، وبين الفظاظة والاخلاص . فالألمان يعشقون الطبيعة والحياة ولكنهم يفتقرون الى احساس مرهف بالشكل والتناسب وانسجام التقاطيع . وتضاعلت ناحية الاهتمام بالشكل عند الفنان بتأثير الفحوى الاخلاقى والفلسفى لعمله . ان هذا الافتقار الى الاتجاه والنسب وعدم ادراك القوانين العضوية واضح جلى . وكثيرا ما يضاف اليه شئ من الافتقار الى المرونة . ويغلب على الفن الالماني الاهتمام بالتفاصيل بدلا من البساطة والوضوح ، والتقسيم المفصلى الصحيح للموضوع . واحتاج هذا العالم بحق الى عون فن الجنوب الشديد العناية بالشكل ، القادر على تعريفه بوجوب الاهتمام بالغاية والنظام بغير تحطيم لمادته وروحه الاصليين . وبرز حصيلة للالتقاء بين الشمال والجنوب قد تمثل عند المصورين « دورر » ، وكراناخ و « آل مولباين » ، والمؤلف الموسيقى « توماس شتولتسر » (١٤٨٠ - ١٥٢٦) . ومع هذا فمن الصحيح ان اللسمات الكلاسيكية كانت تبدو احيانا - كما فى حالة كراناخ - مثيرة للسخرية ، عندما تتألق بين شخوصه الجرمانية الصميعة .

نسب الافتقار الى ادب قويم باللغة الدارجة الى الميول الفيلولوجية عند « الهيومانيين » ، وهى الميول التى اولعت بها عقول الجرمان ولعا شديدا حتى يومنا هذا ، وان كان الهيومانيون مسئولين جزئيا فحسب عن هذا النقص ، ولم يكن اثرهم حاسما ، وضمت ايطاليا بين اتباع الهيومانية من اينائها عددا لاباس به من الذين اعتبروا اتباع أى اسلوب آخر غير اسلوب شيشرون انتهاكا وتدنيسا ، وان كانوا قد عجزوا عن الحيلولة دون انتصار اللغة الدارجة *Lingu a Volgara* ولوتر هو الكاتب الوحيد الذى استعمل لغة جرمانية تميزت بسلاستها وروعيتها . اما فارسها الآخر البعيد الاثر فهو « هانس زاكس » الذى كان رغم مديح جوته له ، محدود الموهبة والافق الى اقصى حد ، وحال ذلك دون قدرته على التحليق بروح نقابات الطبقة المتوسطة الصغيرة فى افاق بعيدة . اما « دورر » فرغم ولائه لزاكس ، فانه قد اصيب بالتجمد فى بلده ، واشتهى دماء شمس ايطاليا والعيش فى كنف من يرعاه . وتعرض مولباين الاصغر لضيق مالى ومعنوى ، واستوطن انجلترا حيث ذاق عطف البلاط الانجليزى .

استمر الفنان الالماني فى القرن الخامس عشر يستعمل كل الادوات التقنية والشكلية لتصوير المشاعر واحوال النفس ، وفى ايطاليا المعاصرة ، نظر للفن كمصدر للمتعة فى ذاته . اما فى نظر الالمان ، فكان مجرد اداة تعبيرية لشعب مازال يصبو « الى احداث اصلاح للراس والاطراف » . ان كل خلجة للقلب الانسانى ، لها صداها فى الصور التمثيلية ، اما الجسم البشرى فلم يعن الفنان الالماني الا بوصفه اداة للمشاعر . فهو لم يقدره - لجماله المطلق . فلا عجب اذن ، اذا لم تعرف نظرتة الفنية جمال الشكل . على ان الروح الالمانية قد عرفت ناحية اخرى عبرت عنها بوجه خاص : تمثيلات الام المسيح فى العصر . وتبدو حتى أشد مبدعات الفن الايطالى تركيزا فى الشاعر كتمانيل دوناتيللو أو مانتينيا ، ودبعة هادئة بالمقارنة بالمشاهد الدرامية الالمانية الممثلة للام المسيح بعنف انفعالها وحدة دراميتها وما يستخلص من حماس الالمان للتصوير الصادق لمعاناة المسيح هو شدة الحاجة الى الاعتدال والاتزان فى الفن الالماني . اما الايطاليون الذين يضمون بين جوارحهم روحا كلاسيكية معتدلة متزنة فبحثوا عن الروح الالهية فى عمق اسرار الفن والجمال ، لقد بدت حياة المسيح وموته فى نظر الالمان اسما دليلا على نلى وجود عالم الظواهر ، والتعبير عنها فى الاشكال القائمة امر عسير ، وساقطهم نشوة الانفعال بعد تغذيتها بحرارة الدين الى انحرافات وشطحات فى عالم الفن .

فى هذا الجو ، اعترض الفلمنكيون طريق الفن الجرمانى ، وساعد هذا فى تخفيف ثقل الروح الجرمانية واحزانها الابدية ، فرفعوا اعينهم واكتشفوا الطبيعة ورأوا وجوه الناس ووداعتها ، فظهرت المناظر الطبيعية وصور الشخصيات (البورتريه) فى فنهم ، ثم زود حفر الخشب الالماني - الذين اعتادوا ثقل وسائط التعبير الفنى - باداة للتعبير دعت طبيعتها وموادها الى معالجة اخف واسهل . وصادفت آخر الامر العبقرية الجرمانية والخيال الجرمانى اوفى اداة تعبيرية لها ، فيما أبدعه دورر من أعمال للحفر على الخشب ، ولكن عملاق الفن الجرمانى هذا قد استقطاع بعد لقائه بهيومانيى موطنه فى نورمبرج ، وبعد رحلاته الى ايطاليا ، ان يعى القواعد الكامنة وراء الابداع الفنى . ومن المواقف العميقة الاثر ، تصور « دورر » بعد تركه تعلم التصوير وهو يندفع رأسا لدراسة الرياضيات والهندسة وينتقل من البندقية الى بولونيا « كى يتقن الفن الخفى للمنظور » ، كما كتب لصديقه الهيومانى « بريكايمر » على ان سيد نورمبرج كان واحدا من قلة مميزة ممن احاطوا بنظرتهم بالطبيعة والحياة فى كل مظاهرها . وحال ضيق افق تدخل النقابات فى الحياة الفنية الالمانية ، وتركز الحياة الفكرية على مشكلات الدين التى

أثارتها البورتستانتية دون تحقيق الانتماء الكامل لروح النهضة ، وذلك
ظلت النهضة في ألمانيا حركة ناقصة .

ليس هناك ما هو أبلغ في تصوير طبيعة الفن الجرماني ، واتجاهه
البورجوازي الصغير ، من شيوع المايستريزنج (اساطين الغناء) ،
وشعبيته . ومن العسير استحضار صورة أصحاب الحرف والصناع - الذين
اشتهروا بأمانتهم واستقامتهم - والبورجوازيين البجليين الذين كانوا يتجمعون
بعد ظهر كل يوم في قاعة البلدية ، أو قاعة النقابة أو الكنيسة ، بوصفهم
خلفاء قرسان « الميزنجر » ، أو استحضار صورة فنهم الذي بدأ وكأنه قد
استثار بنور الرومانتيكية ، وبهجتها . ومع هذا فيبقى لهؤلاء الصناع البجليون
للفن اعتبار انفسهم ورثة تراث « الميزنجر » ، فهم بلا جدال ورثة ممارسة
موسيقية وطيدة راسخة ، ولكنها وإن كانت قد استمرت من عهد فالترفون
غير فوجيلبايد - إلى أورفالت فون فولكنشتاين (١٢٧٧ - ١٤٤٥) آخر ممثل
عظيم للفن الليركي الوسيط لطبقه ، إلا أنها على نهاية القرن الرابع
عشر قد فقدت كل قوتها الفعالة ، وظل فولكنشتاين ذاته - وكان يعرف
بالفعل مبادئ الفن الموسيقي المتعدد السطور - مخلصا للتقاليد الزائلة
لرومانتيكية العصر الوسيط ، ونقلته حياة الفلمرة من اسبانيا إلى فارس ،
بينما قام البورجوازيون الجرماني الحريصون على ملازمة عقر دارهم بتنمية
نوع ممثل لهم من الميزنجر ، بدأ يتعرض للفناء بتأثير الشيخوخة . وبعد
قرون من إغفال شأنهم ، طالب أرباب الحرف بالحاح الاعتراف بهم ، واعترفت
حضارة الطبقة المتوسطة الصاعدة بفضلها للصناعات الصغيرة وصناعها
ورجبت بهم في نقاباتها .

نسب « المايستر زينجر » تأسيس نقاباتهم ، والاصل الروحي الذي
تحتضروا منه إلى اثني عشر من شعراء الحقبة الألمانية الوسيطة العليا ،
من بينهم هينريخ فراوانلوب (مات ١٢١٨) الشاعر الموسيقي الذي يقال
أنه أسس أول مدرسة للمايستريزنج في ماياتس في وقت يكثر من القرن الرابع
عشر . ومن هنا يكون قد قام بدور الوساطة بين فن الارستقراط وموسيقى
أرباب الحرف والتجار . وإذا كان هذا مجرد تقليد فما من شك في بدء ظهور
هذه المدارس في بلدان أعالي الراين . فمئة عهد صحيح ، انشأت شتراسبورج
وقرانكفورت وفورتسبورج والعديد من المدن الهامة مدارس للمايستر زينجر ،
وفي القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، زمت أغلب المدن الجرمانية
الهامة - من فيينا حتى البلطيق - بما كان لديها من مدارس مشابهة . وفي
منتصف القرن الخامس عشر ، نزع الصالح المايستريزنج هانس فولتس

من فورمس إلى نورمبرج ، وفيه بدأ العهد التاريخي « لأغاني المايستر جيزانج »
التي أصبحت تعرفها من أوبرا هاجنر . قام هانس فولتس بتعريف صناع
نورمبرج وأرباب حرفها - وكانوا حينذاك مازالوا يتمتعون باستعداد فني -
لرعاة فن المايستريزنج ، ومما يميزه . وكانت كل نقابة تضم أعضاء من
مختلف الفئات والطبقات ابتداء من الصبيان وعمال القياومة حتى « الاسطوانات » .
الذين اكتسبوا مكانتهم العالية بفضل قدرتهم على اختراع الحان جديدة .
وربما تمت قوائم فن المايستريزنج تضمنها ما يدعى « بالتابلاتور » (التبولين
الموسيقى بطريقة الجدول) ، ولائحة النقابة . واستمرت عادة المايستريزنج
القديمة في إطلاق أسماء شاعرية على نقاباتهم أو الحانهم ، وإن كان هؤلاء
الواقرون من أصحاب الحرف الذين كانوا يمارسون فنهم بنفس
الامانة التي عرفت عنهم في ممارسة حرفهم ، قد اخترعوا لنقاباتهم الحرف
الاسماء وأكثرها إثارة للسطحية من أبسط هذه العناوين : « لمن الورقة
المكتوبة » ، « لمن القلة الخضراء » ، « لمن الكعكة الصغيرة المزينة » ،
على أن مدارس مؤلفاتهم يصادف أيضا عناوين شاعرية مثل « نغمة العزير
أبو كرش » ، « نغمة القرد أبو ذيل ونغمة » الشفشي الصغير .

وعلى نهاية القرن الخامس عشر ، اتخذت مؤلفات المايستر زينجر مظهرا
حديثا قريبا ، بعد أن حاول البورجوازيون التزمثون ابتكار الحان ، بأى
شئ ، فأتى ذلك إلى ظهور زخارف بالية التكلف والتعقيد . وبلغ فنهم الموقر
وصنعتهم النوقرة القمة بعد ظهور الشاعر الموسيقي الاسكافي المشهور ،
هانس زاكس (١٤٩٤ - ١٥٧٦) واختلف هذا البطل المحبوب في أوبرا هاجنر
عن سبقه بفضل ما تلقاه من دراسة رسمية ، وعرفته « بالهيومانية »
المدرسة اللاتينية في بلدته ، وسنوات تجواله عندما كان صاعدا صغيرا ،
وتدين له نورمبرج بمكانة الصدارة التي اكتسبتها بين مدارس المايستر زينجر
في ألمانيا . قام « زاكس » بتخفيف صرامة اللائحة النقابية ، إلى حد كبير وساعد
إنتاجه الغزير (أربعة آلاف أغنية وما يقرب من المائتين تمثيلية) على تزويد
جميعيات الأغاني بقوة دافعة ، دامت أمدا طويلا وآخر من ظهر في هذا العهد
تلميذ زاكس : آدم بوشمان (١٥٢٢ - ١٦٠٠) . وبعد كتاب أغانيه وكتابه
« الاخبار المستوفاة للمايستر جيزانج الألماني » اقيم مراجعنا عن تاريخ هذه
الحقبة العجيبة من الفن القومي الجرماني .

لم تتناسب القيمة الأدبية لشعر المايستر زينجر ، ونوع موسيقاهم ، لأمع
صنعتهم ولأمع فن جنودهم : « الميزنجر » فكان الشعر عندهم إنجازا اليا
لا يحتاج عند نظمه لأكثر من الاهتمام بالبصير وقواعدها . لم تعتمد أشعارهم
على الخيال ، فكانت مجرد أحداث من الحياة اليومية مزوقة ومدعمة بأخلاقيات

الطبقة المتوسطة الجديدة . كانت الصلتهم تركب على الكلمات أو العكس بالعكس . ومن ثم مراعاة للإيقاع أو التلق . فالعالي والمواظف هي أضر ما يابيه له التليسترتجر . ولو جرد هذا الفن من الهالة الفاجزية الرومانسية التي حيتته إلى الجماهير الحديثة لهذا القرب إلى الكآبة . ويمكن انتشار أغاني التليسترتجر بين أبناء الطبقة المتوسطة الآن تاحية صحية : مدى صسوق إيمانهم واستقامة غاياتهم . وبهذه المناسبة ، كان ظهور الحب للطبقة المتوسطة ، قلقوا على التعبير عن نفسه خلال عهد الإصلاح الديني (البروتستانتية) من العوامل البعيدة الأخر . فقد ارتبطت التليسترتجر بمراتب بالحركة البروتستانتية . وقامت بحور لامع في تنسز العقيدة الجديدة . وكان زاكس نفسه تابعاً متحمساً للتوتر . ويرجع أصل الكثير من التراتيل البروتستانتية إلى غفصات الميغيلين اللوقرين من الخيلارين أو الترتية أو (المسمراتية) كان فالجر ، الذي عرف أصل أغاني التليسترتجر ، وكذلك المؤلفات التي انتقلت هذا الفن بفكر عمق مشاعر أرباب الصرف ، وطموحهم ، وعبر عن تفسيره لهم في أغنية زاكس الأخيرة في نهاية أوبرته ، وفيها أجمل على نمو رائع أهميتهم التاريخية :

يا صديقي ! لا تتردى هكذا استنقتا .

وتنصر قنهم تقيرا صحيحا .

لقد اتم استنقتا بهذا الفن .

وخضموه خدمة صادقة .

غير أنه لم يعد يحظى بنفس تفسيره السابق .

عندما كان يستغل بعطف اللوك .

ولقد مر بإيلام تعاسة وشقاء .

وان كان الآن قد ظلوا أوفياء له .

لأنه لم ينعم بالشهرة الجعير بها .

لهم الآن زحام المدن المكتظة .

وهكذا يمكنك أن تدرك مدى ما لقي من احتقار

أقربا فعله الأساتذة أية أسباعة ؟

تأثير البورجونيين والفرنسيين القلمنكيين

على الفن الجرمانى - تحرر الموسيقيين الجرمان

في القرن الخامس عشر ، توسط الموسيقيون البورجونيون والفلمنكون حركة حضارية نابضة تبادل فيها التأثير كل من الشمال والجنوب ، وبدأت

وكانها قد اجتذبت حينا من الزمن ، واسموييت ، الطائفة الفنية في أوروبا ، من البلدان الناطقة إلى إيطاليا وبورتغال . هذا هو العهد الذي نرج فيه القنون والموسيقيون إلى كاترانيات فرنسا وبورغونيا وإيطاليا وإسبانيا ، وتصور أبحاثها ، واستمرت مدى طويلا في القرن السادس عشر ، حركتهم الدائرية اللفة المتعمدة على عقولتهم العالية ، التي لا يعرف الكل والمثل . وكشف الموسيقيون الجرمان عن خصائص بعيدة الاختلاف ، فقد كانوا أهل مولا بإبرجة موارهم ، وخضع نشاطهم برمته لعادات وطبقهم وتقاليده . على أن وضع الماني الجغرافي ، وظروفها السوسامية قد اضطلعها لتيارات حضارية أجنبية أيقظت فيها القومى الذي استند بذوقه على ما نبى . وهكذا يكون الفن الجرمانى في القرن الخامس عشر قد استمد حوافره من الدوائر البورغونية الفلمنكية فخصعت موسيقى الجرمان خضوعا كاملا لأصول جيرمانهم الأسلوبية ، وكانت البوليفونية البورغونية الفلمنكية بعد منتصف القرن الخامس عشر من أهم الأساليب التي تأثرت بها الموسيقى الجرمانية طيلة تاريخها ، فضلا عن ذلك فإن ما حدث هنا كان معادلا لما حدث في فن التصوير .

إن جيل الموسيقيين من مواليد الربع الثالث من القرن الخامس عشر ، والفن منهم اعلام أفاض مثل : إيزاك ، و ، فينك ، و ، شولتيسر ، و ، هوفهايمر ، هو نيس جيل ، جوسكان ، و ، بيردى لارو ، و ، بروميل وموتون ، وتأثر تأثرا كاملا بهؤلاء الفرنسيين والفلمنكيين . غير أن هؤلاء الجرمان من الاصاطين الرواء - باستثناء إيزاك وهو فلمنكى - متجهز من احتفظ بالخصائص والعادات المميزة لإبقاء الرواة الواضحة - قد عجزوا عن تجنب الخطوات تحت جناح الحركة الموسيقية العالية الكبرى ، وإن ظل مسرح نشاطهم المانيا . أما صغار الموسيقيين فقد تشبعوا بروح موسيقية تمثل الطبقة المتوسطة الجرمانية ، وتمسكوا بأغانيهم الشعبية الجرمانية ، واستعملوها كالصان ثابتة (كانتوس فيرموس) وفقا لأصول البوليفونية الفلمنكية ، احتفظت الأغنية الشعبية الجرمانية منذ عهد المينزجر بشعبيتها دون تعرض لاي نقصان ، ولا يذفى الخطب بينها وبين شمار المايستر رنجر المصطنعة . وبفات الآن تغمر الفن البوليفونى في المانيا بحرارتها ودفئها وقهرتها على التعبير . ومن حسن الحظ لدينا نفائس لا تحتوي فقط على بعض أقدم الأغاني الفولكلورية الجرمانية المعروفة ، وإنما تضمنت أيضا العديد من أول ما عرف من أمثلة للبوليفونية الدينية الجرمانية التي نبعت من الأغاني ولقد ظهر ما يدعى بكتاب أغاني لوههايمر Lohhumer أو Lochheimer Liederbuch في السنوات ما بين ١٤٥٥ - ١٤٦٠ . ويثبت من التعمق في طابع نصوص

الاغاني ان ما يصادفنا فيها هو فن حضري يمثل الطبقة المتوسطة . واستمر التقدم الذي بدأ بهذه المجموعة من الاغاني بلا توقف ، وشارك فيه عظماء الموسيقيين الجerman في القرن السادس عشر ، وبلغ الذروة في أعمال لاسوس : « آخر اساطين ابناء البلدان الواطنة » واستعاد العديد من الالحن الخلاصة المنقولة من كتاب اغاني لوخهايمر شعبيته في دور الألمان ومدارسهم بفضل روعة اعداد برامزها .

الشخصية الرائدة لموسيقى الآلات في المانيا التي استمرت في الازدهار هي شخصية عازف الارغن الضريع كونراد باومان (١٤١٠ - ١٤٧٣) وناقست شهرته شهرة سكوارشالوبي (في ايطاليا) وتكشف أعماله تارة عن الاتجاه الى تأليف مؤلفات مدرسية ، وتارة اخرى عن روح الارتجال الاتجاه الى تأليف مؤلفات مدرسية (حوالى - ١٤٧٢) ، وان كانت في كل Fundamentum Organisandi (حوالى - ١٤٧٢) ، وان كانت في كل الاحوال قد عبرت بطريقة مثيرة للاهتمام عن روح العصر الذي اضطر الى اعداد أعمال غنائية لها . بسبب افتقاره مؤلفات أصلية للآلات . وساعدت على حدوث هذا الاتجاه عدم فهم الألمان للنصوص الفرنسية في الشانسونات البورغورية الشعبية ، ومن هنا لجأوا الى اعدادها للآلات . وظهر اتجاه مماثل في ايطاليا ، انتهى آخر الامر بابداع اسلوب مستقل للآلات .

يتبين من المؤلفات المطبوعة في بداية القرن السادس عشر بالمانيا مدى السيطرة المطلقة للموسيقين الفرنسيين والفلمنكيين من جيل جوسكان . ويتبين نفس الشيء من مطبوعات المؤلفات الفرنسية والاطالية . وظهرت أول مؤلفات المانية في شكل « كتب أغاني » . فأصدر « ارهارت أوجلين » الناشر الخاص للملك ماكسميليان أول مجموعة مطبوعة سنة ١٥١٢ ، وسرعان ما تبعها مجموعات اخرى . وأول مجموعة مطبوعة من الموتيتات اللاتينية ، واحتوت ايضا على اعمال جرمانية « هي مختارات غنائية Selectarum Cantorium » (اوجسبورج ١٥٢٠) . وتضمنت الى جانب ثمانية عشر موتيت لجوسكان وموتون وغيرهم من الموسيقيين الفرنسيين والفلمنكيين مؤلفات « للودفيج زنفل » (١٤٩٢ - ١٥٥٥) أعظم ممثل للموسيقى الجرمانية في العصر ، ابان العشر السنوات التالية ، اشترك أبناء البلدان الواطنة في هذا الاتجاه الجيد مع عدد دائم الازدياد من الموسيقيين الجerman ، ولذلك تدفقت أعداد وفيرة من المؤلفات الجرمانية من دار نشر « جورج راو » Rhau أو Rhaw بدت بالمقارنة بها مؤلفات ابناء البلدان الواطنة ، ضئيلة هينة .

على ان رعاية « راو » للموسيقين الجerman كان وراءها اسباب وثيقة الاتصال بالاتجاهات التاريخية في عصره ، بعد أن بدأنا ندخل في عصر

الحركة اللوترية . ولم يكن صدور منشورات راو في اعقاب المخطط الذي رسمه لوتر للاصلاح الموسيقي عفويا . استوفى « راو » حقه من العلم بالموسيقى وعين محاضرا بجامعة لايبزج وعريفا بكنيسة القديس توماس . وبمناسبة المناقشة العامة الخالدة التي دارت في لايبزج (١٥١٩) . بين لوتر وبين المع انصار الكاثوليكية « يوهان مايرفون ايك » ، والتي أرغم فيها « ايك » لوتر على الاعتراف باعتراضه على بعض معتقدات الكنيسة ، قاد « راو » عرض قداس من مؤلفاته من اثني عشر سطرا لحنيا ، لاقى استحسانا كبيرا ، وساق عطف هذا الاستاذ الموسيقي العالم على الحركة الدينية الجديدة الى التنحي عن منصبه في لايبزج . فلقد كان شديد الايمان الى حد اقتناعه باحدى الوظائف المتواضعة (مدرس في قرية) . على انه قد رحل بعد ذلك سنة ١٥٢٣ الى فيتنبرج حيث تولى منصب مستشار لها Ratsherr

وبمجرد استقراره هناك افتتح سنة ١٥٢٥ أهم دار طبع موسيقى لمناصرة العقيدة الجديدة . وضاع قداسه ذو الاثني عشر سطرا ، وان كان هناك احتمال كبير في قيامه بتأليف المؤلفات المجهولة المؤلف المتضمنة في كتاب الاغاني المطبوع ١٥٤٤ للمدارس الكهنوتية اللوترية . وتكشف هذه المؤلفات عن وجود موسيقى ذي قدرة وبراعة ، فنه وثيق الصلة بفن توماس شتولتسر . - وتدين فيتنبرج « لراو » بقدر كبير من شهرتها وأهميتها . بفضل مشاركته الملموسة في ازدهار مؤلفات جديدة بأن عليها طابع الحركة الدينية . ان جو المدينة اللوترية « Lutherstadt » - كما تدعى احيانا لوثوق صلتها بالزعيم البروتستانتي - هو جو الروح القومية الحديثة العهد التي اعلنت عن نفسها في كل جانب من الحياة . فثمة اتصال وثيق بين ترجمة الكتاب المقدس والشعر الشعبي والفنون التشكيلية والغناء الجماعي . فقد ساعدت كل هذه الجوانب على تخفيف مظاهر اختلافات العصر ، والجمع بينها في وحدة مثالية .

لوتر والموسيقى البروتستانتية الجرمانية

اتخذت شخصية لوتر المهيبة مركز الصدارة في الحركة الموسيقية الجديدة التي صاحبت حركة الاصلاح الديني ، ولا يحتل لوتر هذه المكانة بفضل تزعمه للحركة البروتستانتية . كما أن القول بأنه واحد من الهواة (الديلتانتى) المتحمسين الطيبين ، أبعد ما يكون عن الانصاف . لقد اعتمد المصير النهائي للموسيقى البروتستانتية على هذا الرجل ، الذي ترنم أثناء تلقيه العلم في ايزناخ بشتى أنواع اغاني الطلبة المرحة . وأثناء اشتغاله راهبا ، تعرف الى « الجراد يوال » والقداسات « والموتيتات » البوليفونية ، فترددت الموسيقى دائما في اذنيه . حفلت جميع الأماكن التي طرقها لوتر كفيتنبرج

وارفورت وتورجاو ولايزج بالنظمات الموسيقية ، كما عرفت زيارته لروما (١٥١١) بفرن جوسكان ، وغيره من الموسيقيين الفريسيين الفلمنكيين المعاصرين . وكان يعرف على الآلات الموسيقية . ولديه صوت « تنور » ، مطرب على أفضل وجه . ويتحدث مؤرخون عديدين من المعاصرين له عن الجلسات الموسيقية التي التقى فيها المقربون في بيت الصلح الكبير بعد تناول الغذاء ، واتسمت فيها أفضل الأعمال الدينية والدينيوية لا يزال وجوسكان وزيتل وفالتر ، وغيرهم من الموسيقيين المرموقين .

وتكشف كتابات لوتر عن عشقه للموسيقى ، وحسن فهمه لطبيعتها :

« ليس راتما وفريدا أن يستطيع أحد من الناس غناء نغمة بسيطة أو سطر من سطور التنور (كما يقول الموسيقيون) ، بينما تشترك ثلاثة أو أربعة أو خمسة أصوات أخرى بالغناء ، فيخلق بهذه النغمة البسيطة التي اسمى افاتها ، اما بالتلاعب بها أو الحوام حولها أو احاطتها بالزخارف على نحو عجيب قليل على براعة الصنعة . وكانت تؤدي رقصة في السماء . فيها لقاء وعناق يكشف عن كل علامات المحبة والاختفاء . لابد أن من ان يعبر من لا يملكون أكثر من الفهم البسيط لهذا الفن - وأن كانوا يتأثرون به - عن شيء أعجابهم به ، وأن ينتهوا إلى الاعتقاد بعدم وجود شيء يفوق هذه الأغنية الحلا بالاصوات المتعددة » .

لا ترجع روعة هذا القول إلى جانب ما فيه من فهم عميق لطبيعة الموسيقى البوليغونية ، وحسب . وإنما أيضا لاختفاء انماط المقارنات والاستشهادات الكلاسيكية التي اعتاد معاصرو لوتر الرجوع إليها عند الشئ على الموسيقى . فهو لا يتصيح بابوللو وأورفيوس ، لأن الموسيقى عنده فن حي : فن الحاضر ، والموسيقى الفضل عنده هو جوسكان الذي يريه الذي وصفه « بصيد الانعام » التي يخضع لها الباقون ، وتكشف هذه الملاحظة أيضا عن احساس موسيقى مرفق ، وحكم راسخ على الفن . إذ بدا جوسكان للوتر عبقرية راسخة ، ولم ير في مقاتلي الكونترابنت أكثر من أدوات للتعبير بعكس عامة « اسطوانات الغناء » ، Gerangmeister الذين انشغلوا أكثر مما ينبغي بقياس النغمات وابعادها .

على أن لوتر الأستاذ واللاهوتي ، لم يستطع دائما اتباع غرائز الفنان الموسيقي . فهو لم يقدر الموسيقى لقيمتها الروحية - وكذلك كانت نظريته إلى شتى القرون والعلوم - ولكنه اعتبرها مثل أي لغة أخرى وسيلة للتعبير ، تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله . ويسود الزعم بأن ما كان ينشده لوتر

هو زيادة اقبال الأهلين على الطقوس الدينية ، ومن هنا جاء اصراره على استعمال الجرماتية الدارجة ، ولكن أي استقصاء لكتابات مسيين أن نظريته كانت أرحب من ذلك ، وهكذا فبالرغم من أن الفكرة الاساسية التي دارت في خلد لوتر كانت اعداد موسيقاه لمن سماهم « عامة الناس » ، إلا أنه حاول ترك الباب مفتوحا لكل تقدم موسيقى مستطاع . نعم لقد ادرك هذا الرجل الصغير بالاعجاب أن التعمور هو الصير الحثوم لأي حركة في الفن ذات جانب واحد ، شديدة الالتصاق بالأرض . وتجنب لوتر على السواء مازق التجريب ، وتزمت كالفان « البعالي » (الذي استبعد حتى المصاحبات البسيطة من التراتيل) ، وبذلك اتسم الغناء الجماعي البسيط غير المنحوب بصراحة بلغت حد التزمت عند الكالفينيين الذين لم يقتنعوا « بالاصلاح » الموسيقي البحت ، فقاموا بالقضاء على كل شيء قد يشكرهم بالتقافة الملقوة للموسيقى ، التي وضعها المؤمنون من اتباع البابا . وهكذا شاهده عازف أرغن كاتدرائية زيورخ وعينه مغروقتان بالسمع المتب اللقيمة وهي تتحطم ، أما « هانس كوتر » عازف الأرغن الشهير ببرن - الذي تعرض للتشريد بسبب ايمانه بالبروتستانتية - فقد رأى نفسه يهبط إلى مرتبة مفرس عندما قام فرسان عقيدته انفسهم بتعطيم أرغنه . واستمر الاضطهاد العنيف للموسيقى في بعض اجزاء من ألمانيا وسويسرا زهاء أكثر من القرن . عندما رأى المؤمنون في البوليغونية الغنائية والموسيقية الارغنية غرورا بابويا يسيء إلى روح الكنيسة القدسة . وسوف نرى نفس الاتجاه العدائي في الكنائس المتشقة المضجرة « للبيورتان » الانجليز . وادرك اتباع لوتر الأرجح عقلا أن الخلاص من الموسيقى لن يساعد على نهوض العقيدة الجديدة ، وحولوا نشاطهم إلى اعادة تنظيمها بدلا من القضاء عليها .

فإذا عرفنا امتياز تعلم لوتر للموسيقى ، لن نعجب لما يقال عن امتيازه في تأليف الألحان الشعبية ، ويشك البعض في تأليفه للكرالات أو التراتيل اللوترية ، وإن كانت الاحكام المعاصرة والقوانين الصحيحة قد جاءت في صفه إلى حد كبير . وذكر صراحة حتى « يوهان فالتر » الموسيقي الصغير الذي دعاه لوتر لمساعدته في تنظيم الموسيقى بكنيسته الجديدة : أن التراتيل المشهورة ، وكذلك بداية القداس الجرمانى من تأليف لوتر ، وسماه بعض اتباعه ببساطة unser Gerangmeister « استأنفا للموسيقى » . وهناك عدة مخطوطات موسيقية صحيحة مكتوبة بخط يد « المصلح » ، بينها لمن لشعائر عبادة الرب ، ومصدرة طقوس موسيقية . وصداقة لوتر لبعض زعماء الموسيقى بألمانيا في القرن السادس عشر معروفة تماما ، وتكشف رسائله إلى « زنفل » و « فالتر » و « اجريكولا » وآخرين استحقاق معرفة لوتر لأماليب

البوليفونية للتقدير ، ومن المؤلفات المتوافرة لنا بغير شك ، بعض مؤلفات الكاملة لاربعة سطور على طريقة الموتيت وظهرت في « لازلر » - وهي تمثيلية ليواقيم جريف أحد الشعراء للحيطين به ، ومن مؤلفاته الأخرى لحن مطبوع لاربعة سطور ، اعتمد على نمطة جريجوريانية معروفة ، واكتشف حديثاً .

علينا أن نعرف الأساس الموسيقي للوتر ، لو أردنا تقدير البراعة والروح الفنية المتحررة التي اعتمد عليها في الاصطلاح بالهمة الهائلة الخاصة بإعادة تنظيم موسيقى كنيسة . وجدير بالذكر أن محاولته « لاتشياء غناء جماعي ، وتجاوب هذه المحاولة منطقياً مع الرسالة الانجيليكية - مستمدة من المزامير . أو من نفس المصدر الذي انحصرت منه مؤلفات التراتيل والانتيفونات في عالم المسيحية ، الذي مضى عليه خمسة عشر قرناً - وتزعم لوتر نفسه الاتجاه بأمثلة لا تضارع في قوتها وفحولتها : الزمور « الرب حصننا المنيح »
Ein Feste Burg ist unser Gott
Aus tiefer Not schrei ich zu Dio

وغير ذلك . وربط لوتر اسمه باسم موسيقيين ممتازين ككونراد روفف Rupff ويوهان فالتر - الذي كان يختار تحت إشراف لوتر أصلح الكوالات اللاتينية للأداء في الكنيسة الانجيلية بالألمانية في صورة مجرمة ، وترجم الكثير من التراتيل الجريجوريانية المعروفة ، أو أعدها لغناء جموع المصلين الجرمان ولما عدد هذه الأغاني سريعاً . فبينما تضمنت طبعة فينتبرج سنة ١٥٢٤ ثمان وثلاثين أغنية ألمانية ، وخمس أغاني لاتينية احتوت طبعة سنة ١٥٥١ على ثمان وسبعين أغنية ألمانية ، وسبع وأربعين لاتينية .

من الجوانب المثيرة للاهتمام التي حدثت عند تحويل موسيقى الكنيسة (من الكاثوليكية إلى موسيقى لوتريه انجيلية ، ما يدعى بالـ *contrafactum* من الفعل اللاتيني *contrafacere* ويعني إجراء تعديل في النص يسفر عن تحويل معناه الديني إلى معنى ديني) وهكذا أعيدت صياغة تراتيل جرمانية ولاتينية في تقديس العذراء ، وغيرها من الأغاني الكنسية الكاثوليكية الأخرى بحيث تناسب الفكرة الجديدة . وعلى الرغم من أن لوتر نفسه لم يعترض على تقديس العذراء والقديسين ، إلا أن خلفاءه قد رأوا وجوب تهذيب الأغاني بحيث تتناسب المسبحة الأصلية ، وقليل من أغاني أساطين الغناء (المايستر زنجر) شق طريقه إلى الكنيسة الجديدة ، وعلى الأخص بعض مؤلفات هانس زاكس .

تميزت الشعائر الموسيقية للكنائس البروتستانتية المبكرة بثرانها الفذ ، وبذلك اختلفت بكل وضوح عن الصورة البسيطة السائدة الآن في أغلب الكنائس البروتستانتية ، مع إمكان استثناء ما يجري في أعياد العشاء الرباني بالكنائس الكبرى من انجيلية واسقفية . زهاء القرن بعد أن بدأ لوتر نشاطه ، استمر عهد كبير من الكنائس الجرمانية في عرض قداسات كاملة . وقام بعض الموسيقيين البروتستانت بتأليف عدد كبير من القداسات الجديدة ، وجه اختلافها المميز الأوجه هو اللحن الثابت (الكانتوس فيرموس) الجرمانى ، ويبدو هذا الحرص على إبقاء القداس اللاتيني - الذي لم يتخله أى شىء باللاتينية غير الموعظة - متناقضاً مع ما قام به لوتر من جرمه للطقوس . ولكن علينا ألا ننسى أن « المصلح » كان أيضاً من الهيومانيين الذين تخلصوا للنهوض بالكلاسيكيات . وإلى جانب القسم الثابت في القداس هناك ما يدعى بالقسم الخاص بالناميات *tempore* ، ويلقى كل يوم أحد ، ويحتفى فيه احتفاء مخلصاً بموسم من مواسم السنة الكنسية . ويكتفى اليوم بالإشارة إليه عند اختيار التراتيل ، ويغلب ذلك في الأيام المقدسة الأساسية أما « الامترويت » والتجاويات ، والسكونس فتغنى في موضعها المعهود .

لم تعلن الموسيقى الكنسية البروتستانتية عن طابعها المميز إلا قرب نهاية القرن السادس عشر ، وفي الحالات التي لم تتسبب فيها شدة المعارضة التقريبية في تقصير الطقوس إلى أبعد حد ، استمر بوجه عام استعمال الألحان الجريجوريانية القديمة مع ترجمة تصورها اللاتينية إلى الألمانية . ولم يطرأ أى تغيير على الموقف لفترة ما حتى بعد انضال الأغاني الدينية الجرمانية التي تعلق بها الشعب منذ أمد بعيد . ولكن بعد أن ازداد عددها حلت شيئاً فشيئاً محل الكورالات الجريجوريانية ، وازدادت مساحة مميزة على موسيقى الكنيسة الجديدة . وفي القرن السابع عشر ، عندما اقتضت هذه الأغاني والتراتيل اللوترية القوالب الموسيقية الأكبر مثل « الكانتات » و « مقطوعات عيد الميلاد » و « موسيقى الآلام » و « الأوراتوريو » ، ظهرت مؤلفات بروتستانتية محددة المعالم ، ناقمت موسيقى الكنيسة الكاثوليكية . واستمرت التراتيل في عهد لوتر ، ببراعة أعدادها ، خاضعة لتأثير الموسيقى الكاثوليكية المعاصرة . وهكذا يقع المؤرخ في حيرة بسبب عجزه عن اكتشاف أى اختلاف من الناحية الأسلوبية بين الموسيقيين الكاثوليكيين والبروتستانتين . على أن هناك فجوة واسعة فصلت الموسيقيين ، وبدأت واضحة قبل بلوغ موسيقى الكنيسة البروتستانتية صورتها المتكاملة التي لا شك فيها في القرن السابع عشر .

نعكس مقدمات الطبوعات الموسيقية وكذلك مختلف كتابات لوتر وملانكتون وآخرين جوهر الفكر الموسيقي البروتستانتي . كانت النظرة التي اتبعها لوتر واتباعه عن مكانة الموسيقى في الكون عجيبة العقيدة مبنية على مفهيب لوتر في اللاهوت ومعتقدات القديس اغناطيوس التي استمرت تحظى بالاعجاب . احتل ابن الكتاب المقدس والقديس اغناطيوس مكانا أساسيا في معتقدات لوتر اللاهوتية ، ورددت مقدمات البروتستانتي الباكر ، « راو » نفس المعنى . ووضع الاتجاه المحافظ للفكر البروتستانتي الباكر ، بطابعه القومي في العصر الوسيط ، العوامل الدينية في مكانة أعلا من الجوانب الفنية . هذه الروح هي التي أضفت على هذه الموسيقى طابعا بروتستانتيًا مميزا ، يستند على تقاليد الكنيسة القديمة ، وهي التي يصورت التفاضل عن التساؤل الأسلوب المموس بين موسيقيي الكاثوليك والبروتستانتية . قلموسيقين نفس الرنين ، وإن اختلف المعسكران في المعنى الذي نسبوه اليهما . والمعتقدات الكلاسيكية والوسيلة عن الأصل الإلهي للموسيقى شائعة في هذه الكتابات البروتستانتية ، كما صاد مرة أخرى اعتقاد من إحياء إباء الكنيسة للموسيقين بالاقتران على استعمال الموسيقى للتسبيح . على أن هناك ملامح بروتستانتيّة مميزة يمكن لحيا في مختارات التراتيل ، وأعداداتها . فما دعا إلى نشر التراتيل هو احتواؤها على الكثير من مظاهر الإيمان لدى شهداء المسيحية ولكن لما كان هؤلاء قد اخطأوا لذا تحتم طمس الأغاني التراتيل التي احتوت على الأخطاء ، هذه النظرة واضحة للغاية في مجموعة تراتيل « راو » سنة ١٥٤٢ ، وثمة تعارض حاد بين الحماس الديني المخلص والإيمان العميق الداعي إلى إعادة إيقاظ الضيق الاتجيلي الذي يشع من اتقيفونات سكستوس ديتريخ (بين ١٤٦٠ - ١٤٩٥ ، و ١٥٤٨) ، ومجموعة قراتيله ، ويعد من أهم مؤلفي الطقوس في أوائل البروتستانتيّة ، وبين الأعمال المشابهة التي شيعت من « النهضة » والحركة الهيومانية من حيث اللغة والروح ، فمن الواضح أن الأولى قد اعتمدت في تأليفها على نظرة واضحة لما هية الموسيقى البروتستانتية الكنسية .

في هذه الحقبة ، التي تحدت فيها ملامح الفكر الموسيقي البروتستانتي في توده ، اهتدى هذا الفكر إلى فيلسوف رفعه إلى اسمي الاقلاق الا وهو فيليب ميلانختون - أهم شخصية بعد لوتر في عهد الإصلاح اللوثرى - فقد رفض في مقدمة كتابه طقوس الميلاد officia de Nativitate انصار الانشقاق عن روما ، وقال بوجوب تشبع حياة الإنسان برمتها بعبادة الرب إذ يخشى في حالة توقف نغم موسيقى الكنيسة ، أن يعقب ذلك انحلال العقائد المقدسة . ورأى ميلانختون أستاذ فيتنبرج العلامة ماسيغود به الاهتمام بالموسيقى

الدينية من أثر على نشاط الحياة اليومية ، واضفاء القدسية الممتدة على هذه الحياة عندما يتغنّى بكلمات الانبياء والرمسل تلاميذ المدارس والفتيات أثناء قيامهم بأعمالهم ، أو في الحدائق ، والفلاصون في الحقول ، والجنود في أرض المعركة . وظهرت البدايات القدسية للإيمان ، كما صاغها إباء الكنيسة مرة أخرى . وعادت الموسيقى ثابته لخدمة الكنيسة ، وواجبها الوحيد تأكيد المعاني القدسية في الكلمات . على أن الفكر الموسيقي البروتستانتي ليس متعارضاً بالضرورة مع الموسيقى المصقولة فيها ، كما قد يتبين من تعامدها جعل التي الموسيقى المعاصر دعامة حضارتها الموسيقية ، ومحاولتها تطعيمها باتجاهاتها ، وتحويلها بالتبعية إلى فن ديني بروتستانتي مميز . واعتمدت النظرة البروتستانتية على الإيمان الشخصي المباشر الذي يهتدى إليه بلا رجعة ، ويمهد له ويرعاه التدين الشخصي المتواصل . وبذلك اختلفت عن الطابع الأكثر اتجاهًا للموضوعية والعمالية في النظرة الجريجورية ، التي ترفع الإنسان إلى أفق اسمي ، اعتمادا على التخرج في الكمال ، ويمهد عملية طويلة متواصلة . فالنظرة البروتستانتية تقوم على الإيمان الشخصي المباشر نتيجة تجربة نهائية ، متواصلة من خلال عملية دينية فردية . فكان هناك جباً ديانة روحية في مواجهة ديانة طقوسية هي التي تسيطر على الفكر الموسيقي عند الكاثوليك .

أهم دعامة للحركة البروتستانتية هي المسن الجرمانية بسكانها الانشاد من أبناء الطبقة المتوسطة ، والحكومات المستقلة لجالس مدنها . وتجاوب العالم الموسيقي للطبقة المتوسطة ، كما تمثل في النشاط الخلاق لمسار الموسيقيين ، كان هؤلاء الموسيقيون ركنا هاما في بناء المجتمع ، واعتمدوا في نشاطهم كمعلمين ومنشدين وعازقي أرفع أو رجال دين على حكومات مجالس المدن والكنايس . وبغض النظر عن اختلاف وظائفهم ومناصبهم ، فإنهم كانوا أساسا من طبقة المواطنين ، نشاطهم وثيق الصلة بالكنيسة والمدرسة . برزت المدارس البروتستانتية آن في هذا الجو ، في مجتمع خاضع لنظم الطبقة المتوسطة ، ومختلف اختلافا أساسيا عن جو كورسات الكنايس التي أخرجت الموسيقيين الكاثوليك ، الذين ضموا بين جوارحهم التقاليد الراسخة لقرون الحضارة الوسيطة الخاضعة للكنيسة والارستقراطية ، اعتمد النشاط الخلاق للموسيقين أبناء الطبقة المتوسطة أساسا على تيسير

(*) الكودال البروتستانتي يشترك الشعب في أدائه . أما الكورس الكاثوليك فيؤديه مجموعة من الأفراد دربروا على الانشاد ، ويدرب الفلمان والشباب على الانشاد البروتستانتي التي تتطلب خبرة أوفى من أداء الكودال (المراجع) .

الموسيقى للمدارس والكنيسة والبيت . فهناك ترابط وثيق بين هذه العوالم الثلاثة في مجال نشاطهم الموسيقي . واستعانوا في أعمالهم بالمادة الموسيقية السائدة في عصرهم كالكورالات الجريجورانية واسطر « التنور » الدنيوية والاغاني الشعبية ، فقاموا باعدادها ، واعادة اعدادها ، بحيث تناسب المقام وانتقل الاسلوب الموسيقي السائد عند الموسيقيين البورغونيين والفرنسيين الفلمنكيين الى عالمهم ، واستوعب بحذافيره ، بعد امتزاجه بالتقاليد المحلية للصناعة الموسيقية لظهور فن قومي . ظل هؤلاء الموسيقيون الفخوريون بحرفتهم جرمانيين وسط الاتجاهات الفنية المحيطة بهم والآتية من كل حذب وصوب . والقت على عاقبتهم المدرسة والكنيسة اللتان يعملون بهما مهاما جسيمة .

كان التعليم الموسيقي في المدارس الثانوية البروتستانتية (الجمنازيوم) ، والمدارس الآبروشية نموذجا جديرا بالاعتداء ، لن تستطيع حتى الدنو منه مدارسنا الحديثة . ففيها يتعلم الفتیان منهجا متدرجا بعناية ، يبدأ بالصولفيج وأنشاد الاغاني البسيطة ، والحنان الاناشيد الجريجورانية ، وينتهي في سنوات الدراسة الاخيرة بالاعمال الكورالية من أربعة الى ستة سطور لحنية ، والتدريبات الموسيقية الزامية ، ولا يعفى منها أحد . وبالإضافة الى ممارسة الغناء هناك تدرب شامل على النظرية الموسيقية والقيادة . وتقع مهمة التعليم على كاهل العرفان . ويتبين علو مكانتهم من مرتبتهم في سلم وظائف المدرسة . اذ يجيء المنشد عادة بعد العميد أو الناظر . كان هؤلاء العرفان على درجة عالية من العلم ، ولذا كانوا يقومون عادة الى جانب نهوضهم بواجباتهم الموسيقية بالقاء محاضرات في الكلاسيكيات أو اللغة العبرانية أو التاريخ أو بأعطاء دروس في الرياضة أو الفلسفة . واستمرت المحافظة على هذا التقليد - الذي يرجع بكل وضوح الى أصل هيوماني ، أمدا طويلا ولقد اعترض هيمران شاين (١٥٨٦) (١٦٣٠) منشد كنيسة القديس توماس في لايبزج وعلم من اعلام الباروك في أوائل عهده ، اعترض بالفعل على « عبء التدريس الملقى على كاهله » الذي كان يتطلب منه تدريس عشر ساعات من الدراسات الاكاديمية وأربع ساعات في تعليم الموسيقى ، لانه كان تواقا لتكريس وقته للتأليف الموسيقي . بل لقد كرر يوهان سبستيان باخ الالتماس مطالباً المسؤولين (باعفاؤه من المهام الخارجة عن الموسيقى) . كانت هذه الحياة الموسيقية النشطة بحسن توجيهها هي الأساس الذي قامت عليه الحضارة الموسيقية الفذة للمقاطعات السكسونية التورينجية : الحضارة التي جاءت بشوتس « وباخ وهيندل .

اسلوب « البلدان الواطئة » الكلاسيكي

وشيوخه في سائر الانحاء

اثبت جوسكان بتحرره والتماعه وعمق عاطفته انه رد فعل قوى للمدرستين البورجونية والفلمنكية الاقدم عهدا . فلقد عبر عنه عن الاتجاه الذي سيؤول اليه الفن مستقبلا ، والتحق التصاقا شديدا بشخصيته مما صعب ظهور اتباع مباشرين له . والحق انه رغم استمرار الموسيقيين في التعلق به ، الا ان التيار قد تحول تجاه المثل البوليفوني لاوكجيم بحرارته واطراد اتساعه ، فقام الجيل التالي بمواصلة تنميته وتزويده بتقنية ممتازة في التأليف ، تم الحصول عليها بعد عهد جوسكان ، وزعيم هذا الجيل الموسيقي الذي أتم وضع اللغة الكلاسيكية للبوليفونية الفرنسية الفلمنكية . واسلوبها هو « نيقولا جومبير » . ولا نعرف عنه أكثر من نزر يسير ، وتعتمد حتى اشهر تواريخ حياته على التخمين ، في سنة ١٥٢٠ كان هذا الموسيقي الفلمنكي منشدا بكورس الكنيسة في بروكسل ، ونزح الى مدريد سنة ١٥٢٧ ، وصحب معه عشرين من المغنين ، وأصبح - كما يحتمل ، رئيسا للكورس عند الملك شارل الخامس (شارلكان) . وفي سنة ١٥٥٢ ، عاش في « تورنيه » ، ولابد ان يكون مات بعد هذا التاريخ . عرف عن هذا الموسيقي الشديد التدين - وهو مجهول عند أغلب طلاب الموسيقى في زماننا - ولعه بالفخامة والرخامة الحسية التي عمقت روحانية أعماله الكورالية الفذة . ويعد جومبير من أعظم من الفوا لموسيقى الكنيسة في جميع العهود . ولعل اضطلاعاه بالمؤلفات الموسيقية قد فاقت معرفة استاذة جوسكان ، ومع انه كان أولا واخرا من موسيقي الكنيسة ، الا انه كان أيضا مؤلف مجلد من « الشانسونات » الفرنسية ، تميزت بسلاستها ورشاققتها وانطلاق صيغها الخطابية وجمال غنائها الجماعي . ومن السمات التي تميز بها جيل جومبير القدرة على التعبير بسهولة ويسر في كلا الميدانين .

أما توماس كريكيون (مات ١٥٥٧) وجاك كليمان (١٥١٠ - ١٥٥٧) الممثلان الآخران للاعلام الفرنسيين الفلمنكيين فكانا استاذين في الصيغ الخطابية والحنان الشانسون الخفيفة ، وان كانت براعتهم البوليفونية قد كشفت عن وجود أصل نابع من البلدان الواطئة ، لم يسمح لهما بتحقيق الرشاقة التي عرفت عن المؤلفين الصميمين للشانسون الفرنسية . ولقد اثبتا جدارة فائقة في ميدان الموتيت والقداس وظلاهما وجومبير بلا منافس حتى ظهر « لاسوس » مواطنهما العظيم . وكريكيون بشدة عصبية وحيويته أقرب الى خلق الفرنسيين . أما كليمان فقد اتجه من حين لآخر الى اسلوب الفلمنكيين الأوائل الأكثر رصانة ، غير ان الاثنين قد اشتركا في اكمال

تمثيلهما لعصر النهضة ، فجاءت أعمالهما البديعة التهذيب والصقل والتوازن والتناسب مثالا ساميا للصناعة الموسيقية التي أولع بها عصر النهضة . وكليمان - المعروف أكثر من ذلك باسم يعقوب كليمان فون بابا - واتخذ هذا الاسم لمنع وقوع التباس بين اسمه واسم يعقوب آخر من مواطنيه : الشاعر يعقوب بابا من أيبير - كشف عن ولع واضح بالتصميمات الهارمونية الحديثة التي غمرت أعماله بروح شعبية مميزة ، وساقه الميل الى الأغاني الشعبية الى الحان المزامير الفلمنكية . وكثيرا ما استعملت في الطبقات الأخيرة من المزامير .

بدأت براعة صناعة الكونترابنت في هذا الجيل من المطالب الطبيعية ، مثلما بدأ « الباص المتصل » لعصر باخ . وساعد على تدعيم روعة الطابع المعماري ودقته في أسلوبهم المحاكاة المنهجية المتواصلة للنسيج البوليفوني المعتمد على سطور الغناء . فكانت الألحان تنتقل من سطر لآخر في سلاسة بلا توقف ، وليس بقصد سد الفراغ فحسب . فكل شيء معد لغاية ما ، وكل شيء خاضع للمنطق . ولم يشغل التصوير النغمي الواقعي ولا الشطارة « الكانونية » أكثر من مكانة ثانوية في هذا الفن . فلم يكن ظهور جوسكان الى حيز الوجود عبثا ، ولم يضع أثر الحوافز القومية التي ألهم بها الموسيقى ، ولكنها استعملت في بناء التيار الموسيقي الذي بدأه أوكجيم واحتل القديس المكانة الأساسية التي سبق ان احتلها في العصر الذي سبق الموت المجدد . وظل اسمي قالب في فن الكونترابنت حتى عهد « بالسترينا » . و « لاسوس » . وهكذا تشبث الفن البوليفوني للموسيقين الفلمنكيين والفرنسيين الفلمنكيين في جيل ما بعد جوسكان بفكرة الحضارة الموسيقية الأوروبية العالمية التي لا تعترف بأى حدود قومية . ودعمت التيارات الدينية للعصر ، وكذلك المكانة السامية التي توافرت للحضارة اللاتينية في العصر الهيوماني هذه النظرة . وبلغ الأسلوب الفرنسي الفلمنكي ذروته بفضل جومبير وكليمان فون بابا . وأثرى لاسوس ومعاصروه أسلوبا سلافهما بالكثير من العناصر الجديدة ، أكثرها ايطالية وجرمانية ، ولكنهم لم يخلقوا أى أسلوب جديد . وعلينا أن نعتبر منتصف القرن السادس عشر النقطة التي اكتمل فيها البناء الكلاسيكي للأسلوب الحق « للبلاد الواطنة » . واعترفت بهذه الحقيقة المؤلفات النظرية في عشرات السنين التالية ، التي نسبت فضل خلق الصورة العالمية للفن الموسيقي الى المبادئ الكامنة وراء أعمال جيل « جومبير » .

بعد ان اصطبغت الحضارة الموسيقية الفلمنكية بالطابع العالمي ، ازداد باطراد عدد الموسيقيين الاجانب الذين انضموا الى صفوف اساطين البلاد

الواطنة . ولما كانت لغة الفن الدنيوى هي الفرنسية ، وشب أغلب الموسيقيين الوافدين من بيكارديا « وهينوه » على تكلم الفرنسية ، لذا كان أول فرع مستقل هام من فنهم فرنسيا ، وسرعان ما تبعته فروع ايطالية متعددة . ونحن نصادف انطواء عدد من الاسبان وبعض الجرمانيين تحت لواء فن البلاد الواطنة ، نتيجة لتوثيق العلاقة بين البلدان الواطنة وايطاليا والمانيا ، حتى أصبح من غير الميسور لنا ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، ومع الاعتراف بعظمة أبناء ترتيب الاحداث زمنيا أو تحديد الفوارق القومية ، واحتكارهم لها ، الا أنهم تنازلوا عن تاج « الشانسون » الى الفرنسيين الذين ملأوا النوع المعتمد على الأدب والموسيقى باصالة الظرف « الفرنسي » وبالفتنة والالعية ، وبرشاقة ليست من السمات المعروفة عن الفنان الجرمانى ، هناك استثناء واحد لهذه القاعدة . فقد ظل ما فى شانسونات جوسكان من فحوى عميق واسى شديد وخواطر سامية بلا نظير ، ولم تصادف أى اصداء الى ان ظهر « لاسوس » العظيم ، وهو من أبناء البلاد الواطنة أيضا ، وعادت فى شانسونات نفس الخصائص الى الظهور المرة تلو الأخرى . وهكذا يواجهنا قبل الشروع في عرض تاريخ « الشانسون » الفرنسية في عصر النهضة موقف مثير للاهتمام . ففي الاستهلال ، بلغ أحد الموسيقيين الفلمنكيين اسمى مكانة ، كما ظهر آخر من بينهم فى نهاية ازدهار العصر

الموسيقى الفرنسية فى عصر النهضة

اختتم بومارشيه رواية زواج فيجارو بكلمات القاضي « بريه وازون » كل شيء ينتهى بالاغنية حسن الختام tout finit par de chansons فمن أيام الشعراء فى بلاد الغال حتى « عهد الكافيه كونسير » عكست « الشانسون » دوما خصائص الجنس الفرنسى : المرح والحساسية والرشاقة والخبث والدهاء ، كانت هناك شانسونات من نوع الدندنة ، يغنيها العوالم فى الشوارع ، كما كانت هناك شانسونات بوليفونية فنية على درجة عالية من الصقل يغنيها الملوك ورجال حاشيتهم فى قصر اللوفر . ولعل أفضل ما يصور عالم الشانسون الفرنسية وعالميته هو المختصر العجيب لتاريخ فرنسا Abregé de l'histoire de France (١٦٩٤) لدوق نفير الذى ألفه سلسلة من الأغاني . وبالمثل كان الخادم المثقف فى تمثيلية موليير « المتعاملات المهزآت » Les Precieuses Ridicules يزعم بأنه وضع « الكامل فى تاريخ الرومان » سلسلة من المادريجال .

مثلت شانسونات التروبادور بالفعل فنا قوميا خضع فيه الايقاع خضوعا كاملا لاوزان النص ، وايقاعه . وعندما يتحد الشعر والموسيقى ، يتخذ الشعر

الصدارة ، وتسيطر الكلمة على النغمة . وهكذا الفت الموسيقى الفرنسية نفسها منذ بدايتها الباكورة خاضعة للكلمة ، وما يتبعها من خضوع للفكر والعقل . هذه الخاصة من السمات المميزة للموسيقى الفرنسية وملتقى بها في شتى مظاهر الفن الفرنسى . قال الشاعر رونسا « موسيقى الآلات غير مستحبة البتة ، اذا لم يصحبها لحن ، يترنم به صوت رخيم » نعم لم تتمتع موسيقى الآلات بآية شعبية على الاطلاق فى فرنسا قبيل القرن التاسع عشر ، ولا يعنى هذا بالطبع انها لم تكن تمارس ، ولكنها اخفقت فى ارضاء الفرنسيين الذين تشبثوا حتى ذلك العهد بالاغنية « وطالبوا دائما بالموسيقى التى تطرب الاذن ، والكلمات التى تشغل العقل . ففى موسيقى الآلات ، تفقد المعقولات دعامتها » . ويفزع الفرنسى اذا استمع الى شىء لا يستطيع متابعتها او فهمه خطوة خطوة . والشانسونات الفرنسية فى عصر النهضة - بخلاف المادريجال الانجليزى - نوع كامل الاستقلال ، له عالمه الفكرى الخاص . صحيح أن مداها العاطفى محدود ، وتتشابه فى هذه الناحية مع المادريجال الانجليزى الذى عرف بحلاوته أكثر مما عرف بعمقه . ولكن هذه الشانسونات الفرنسية قد تميزت بخفة روح وطلاوة وطفنة لا حد لها .

فى بداية القرن السادس عشر ، ظهر اتجاهان فى الادب الفرنسى بينهما تأثير متبادل . اولهما يعرف بالنزعة الايطالية ، والثانى بالهيومانية ، وبدأت الاولى تفصح عن نفسها بعد الحملة العسكرية الفرنسية الاولى على ايطاليا عندما بلغت حركة النهضة ذروتها . وشعر الفرنسيون حينئذ بالغيرة من تفوق الحضارة الايطالية ، وحاولوا انتزاع هذا السبق لبلادهم . وأسفر ذلك عن تقدم النزعة الانسانية (الهيومانية) ، بعد ان بزغت من ايطاليا حركة احياء للاهتمام بالكلاسيكيات . وترجع الى أسباب ثلاثة حركة النهضة الفرنسية الممتدة على وجه التقريب من ١٥١٥ (تاريخ ارتقاء الملك فرنسوا الاول) حتى ١٦١٥ (موت الملك هنرى الرابع) : اولا - الحروب مع ايطاليا السابق ذكرها . ثانيا - تقدم الطباعة ، وأخيرا - الحركة البروتستانتية . ولقد تميز الاتجاه فى الادب أساسا بنزعته الانسانية (الهيومانية) ، وظل طوال الجانب الأكبر من القرن السادس عشر ، وان كان قد حدث علاوة عن ذلك بحث عن فن جديد واسلوب أصيل مع ملاحظة غلبة الليريكية والتعبير الصادق عن المشاعر الشخصية . وإلى جانب ذلك ، اتجه الميل بين الموسيقيين الفرنسيين فى بداية القرن الى رفض أساليب صنعة الفلمنكيين المتفقيهن ، والعودة الى النوع الذى اثار اهتمامهم دائما : الشانسون أو الاغنية . وتبين أهمية الشانسون واضحة على الفور بمجرد بحث العدد الوفير من المقطوعات التى نشرت فى القرن السادس عشر فى كل من ايطاليا وفرنسا .

يرجع فضل جمع أول هذه المجموعات الى بروتوشى فى فينسيا ، واسمها Harmonice Musices ، وتضم عددا وفيرا من أسماء الاساطين الفرنسيين الفلمنكيين ، وأربعة اخماسها من الشانسونات الفرنسية . وفيما لاقت الشانسون الفرنسية من تقدير دار نشر حديثة العهد ابلغ دليل على مدى شيوعها ، وذبوعها . ومن الحق أن هذا الفن « الفرنسى » قد استطاع ان يؤثر تأثيرا حاسما على المادريجال ، اينع ثمار الفن الدنيوى فى عصر النهضة ، وان كانت الشانسونات التى ظهرت على هذا العهد فى فينسيا تنتمى الى مدرسة أقدم . فهى رغم كل رشاقتها لم تخل من بعض الدسامة التى تكشف اصلها البورجونى الفلمنكى . لم يلق الجمال الخلاب الذى عرف عن شانسونات جوسكان أى ضدى مباشرة ، غير أنها قد شاركت أغلب الظن فى التغير الاقرب الى الثورى من أسلوب الشانسون فى أول منشورات بيتروتوشى الى أول مطبوعات فرنسية صدرت عن دار نشر أتينان (١٥٢٥ - ١٥٢٩) ومازال جذب ربع القرن الذى يفصل بين هذين العاملين محاطا بالظلمة من وجهة النظر الموسيقولوجية ، ويتحتم الكشف عنه لسد هذه الثغرة فى تاريخ الشانسون الحافل . ولا يستبعد اطلاقا ان يكون الموسيقيون العائدون من ايطاليا قد رجعوا متأثرين بما استجد من تقدير الفن الشعبى البسيط ، كما عبرت عنه « الفروتولا » ، ولكنهم استعاضوا عن الفروتولا التافهة اللعوب بالشعر الفرنسى المعروف بالأناقة واللوزعية . كما انهم عرفوا على خير وجه طريقة التلحين نتيجة لاطلاعهم الطويل على الشانسون البورغونية الفرنسية الفنية فاستطاعوا فى التو تقريبا خلق ضرب جديد يمثلهم . وفى هذا المقام لن يتعذر علينا ادراك الاثر الذى ترتب على مصاحبة « كلو داندى سيرميرى » لملكه الى ايطاليا سنة ١٥١٥ - وكان واحدا من اثنين من طلائع المتحمسين لشانسون الرينسانس - ثم استقراره فيما بعد فى بلاط دوق فيرارا . وعلى الآخر : « كلمان جانكان » الذى اشترك فى حملة فرانسوا الاول وحضر معركة مارينيان التى خلدتها فيما بعد فى عمل موسيقى مثير للدهشة .

لم ينهض الفن الموسيقى الدنيوى فى ايطاليا نهضة مساوية للادب الدنيوى ، كما حدث فى فرنسا . فلقد استمر تعلق الموسيقيين الايطاليين فى القرن السادس عشر بشعر القرنين الماضيين ، وكثيرا ما تعرضوا للتصنع والتكلف عند محاولتهم استحضر روح عصر ولى وانقضى . أما الفرنسيون فلجأوا الى أدب متوافق مع أحوال العصر . ويرجع هذا الموقف أغلب الظن الى سبق ايطاليا لفرنسا فى حركة النهضة بوقت لا بأس به ، واستغراقها هناك زمنا أطول . ومن هنا اتخذ الاتجاه نحو « النهضة » فى فرنسا صورة مفاجئة أكثر مما حدث فى ايطاليا . ويكاد هذا ان يكون قد حدث بعد انتقال العرش الى

الملك فرانسوا الأول سنة ١٥١٤ ، ثم تعركت النهضة ، بسرعة ، من الفرنسيين كانوا مثقفون لمصاهرة الكامل كدمهم بالقل في إيطاليا . والسيد الملك الذي عرف برعايته للنهضة ليوناردو دافنشي وبيطرو وكتليني والفردا ميل ساركو وحقائق كثيرين إلى فرنسا ، وأظهر صفاء في شعراء الروائع الفن الإيطالي . وذلك زاد من القوة الدافعة للنهضة الفرنسية ، وسرعة تنميتها .

وقد الشعر . أول ممثل عام للعصر هو « كليمان مارو » (١٤٩٦ - ١٥٤٤) وظهور وشاعته والميل بالملوية القوي في ذلك العصر الكلاسيكي الهيوماني . واسترحت في شائسوتك لقوة النكهة بالمعجزة للغة - ولما به صيرون كثيرين ، أشهرهم رونسار . ولم تنب شعرة بعضي السكون - وأولع به بوجه خاص الرومانسيون في منتصف القرن التاسع عشر . وقام موسيقيون يروتسنتات يتلمذون ترينيك « مارو » للتراث ومن بينهم جوميل - ومن اللثة الطريقة لتيل العصر ، وأزواجه الفكرى - مدرسة ليون - التي عاصرت مارو . فهناك برزت الحركة السمة بالبرتراركية (نسبة إلى الشاعر بترارك) وكذلك المظلمية - واتجه أعضاء هذه المدرسة إلى خلق شكل جديد للأدب الفرنسي معتمد على الصوتيات البرتراركية ، مضموها الشعرى متأثر بالمثل اللاتيني في الحب ، وشعر يواقم بلليه (١٥٢٢ - ١٥٦٠) صديق رونسار وتلميذها بتران (دفاع وإشهار عن اللغة الفرنسية *De la langue Française*) وفيه استشهد في تبرير نقادته عن الفرنسيين باللغة التوسكنية . فقال له لا كانت اللاتينية قد بلغت الكمال ، لذا يتعتمد على الأبناء التوحش بفتحهم - وشعر بلليه بحراسة اللغات القيمة (وغيرها من أشكال المستعارة في القطعات) بقصد استحداث أشكال تحمل مثل *l'art de l'art* وغيرها من التماثل الكلاسيكية - لم يكن هذا البيان مجرد بيان عادي ، ولكنه دعوة إلى الثورة - فبعد أصبحت الفرنسية لغة الهيومانية - وبعد تلك السنوات قليلة ، مر الأدب الفرنسي بفترة أحياء حقة للشعر العتلى ، اعتمادا على مجموعة من الشعراء من اللاتين حول « بير رونسار » : فيكتور هوجر القرن السادس عشر .

لم تنجح الموسيقى سوى مرة واحدة في التمسك الروح الغنائية لعصر النهضة (الرينسانس) قبل حدوث حركة منظرية في الأدب بالعديد من شعرات المتن - وكشف أبة لغة عالية الحرة الأول من تيران أغاني « أيتان » *Aitane* عن تنسرة في الابتكار وروح غنائية صافية وإيركية قطرية ، بلا نظير - ومن اللامع الحالة الأخرى اكتمال أشكال الإوقات القصصة هناك ، والظهور هذه الاعلى (الشائسوتات) على منظومات من جمل طويلة تضمنت

عبارات عبرت بحيرا مستوحيا عن الفكرة ، فامتثلت بذلك عن الأفرججالات الإيطالية والإنجليزية ، وبخاصة الصور الأولى منها التي أصوت على منظومات من جمل قصيرة - وأصبحت كلها بلا استثناء على البناء الثلاثي : القسم الأول يتضمن غاية الإغنية والقسم الثاني تنبوة للفكرة والضمم ترجع بشعر للقسم الأول - والشكل ذو الثلاثة أقسام واضح بوجه خاص في الشائسوتات الترامية الطويلة لجانكان - ومن أوقات حطاً العصر أن بين أديبا في كتاب أساطير موسيقى عصر النهضة الفرنسية *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* للمعلمة للعالمس هنري الكسير بأجزاء القعدة المشحونة بهذه الموسيقى اللغة التي تضمنت إلى جانب مقطوعات أخرى مؤلفات كبيرة كورالية لجانكان قائمة على الوصف .

انضمت هذه الشائسوتات ضمرا جديدا إلى الموسيقى الكورالية ، فهي قصائد شاعرية ، سمفونية ، حقا - وأضاف جانكان في أفرسكاته (لوحات حائطية) الكورالية الكبرى : تغريد العصافير *Le Chant d'Oiseaux* والصيد *La Chasse* والمركة *La Bataille* لسمة بطولية ملحمة إلى نوع ليونيك لم يعرف الروح البطولية منذ عهد رولان - وغزت التعريفية الخلاقة التي خلقت شكلا واسلوبا جديدين لهما تنسرة فائقة ، العالم الموسيقى الذي أصابت النهضة بولم يشعر ، جومير ، بللى حرج فحاول تأليف مقطوعات على غرار « تغريد العصافير ، ود الصيد ، و « المركة » ، وظهور أمثلة أخرى في سائر الانحاء - وقام عازفو العود والهاريسيكور الإيطاليون بأعداد « مركة مارينان » آلات العزف (بعد أن قام جانكان هو الآخر بشعور عدة معارك) وفيما بعد قام الموسيقيون القيسيون المتأخرون بأعدادها لوركسترا ليا لمجموعات أكبر .

وعقوق « كومان سيرميرى » ، الموسيقى للرائد الآخر في ناحية التماسي بالموسيقى على ، جانكان ، بفضل قلة حيله إلى محاكاة المعالي الواقعية ورئاسة صقل حرقته وأفكاره الموسيقية وتنمليه « سيرميرى » مع جانكان في تقديم جملة طويلة بتدعة التكوين كمقدمة لمؤلفه ، ولكنه لم يحرص على إطلالتها بالقتل الذي ظهر في جمل جانكان - ونحن نلمح في موسيقى سيرميرى ملامح شائسوتات مجالس الغناء في عصر لاسوس - وبرغم موه بعد جانكان بثلاثة أعوام فقط ، إلا أنه يتنمى في الواقع لعصر تال من عصور شائسوت « النهضة الفرنسية » ، على أن هذا العصر التالي قد شاهد ملامح من تباين المؤثرات بين الموسيقى الفرنسية والموسيقى الإيطالية الفتيوية - ويرجع إلى حد كبير فضل خلق مانرجل النهضة وصيغ الشائسوت بصيغة مانرجالية واضحة إلى التباين - ولو أردنا تتبع هذا الأثر علينا استقصاء الأحداث التي حدثت في إيطاليا عن منتصف القرن .

موسيقى فينيسيا

استعمار الموسيقيين الرجل من أبناء « هينو » و « بريان » و « بيكاردي »، أبناء مقاطعات الشمال الاخرى لعالم الموسيقى كان قد بلغ اقصى ما عندما ظهر جيل « جومبير » على مسرح التاريخ الموسيقى . استوطن الموسيقيون الفلمنك الكثير من المدن الهامة باوربا ، وساعد تنظيم المعرفة ، وتقويتها مع مهارة الصنعة عند هواة الموسيقى في البلدان الاخرى على احداث تغييرات عميقة في مصير الفن للموسيقى برمته ، ورحبت كل من فلورنسا وفينيسيا وروما وكونسطنس وفيينا وميونخ وبراج ومطريه وباريس ولندن بالقادمين وقابلتهم بالاعجاب والاحسان ، وان كانت كل هذه المدن لم تماثل عروس الادرياتيک (فينيسيا) في ترحابها ، ونشاط الممارسة الموسيقية على ارضها .

عاشت جمهورية فينيسيا في كبرياتها ، بعاصمتها المتألقة المتبعة التحصين ضد أي غزو بمنأى عن شدة الصراع الحزبي الذي ساد باقي ايطاليا . في حالات عقد محالفات ، كانت توقع عادة لغايات عبادة ويثمن بافظ . وبلغت في القرن الخامس عشر المدينة - الدولة - التي كانت جمهورية بالاسم ولكنها في الحقيقة اوليجاركية راسخة - قمة نجاحها في تجارة العالم اعتمادا على اسطول مؤلف من مئتي عابرات المحيط وبحرية حربية . غير ان قوة فينيسيا البحرية قد تعرضت للوهن بعد ان توغل الاتراك . وجاء القرن السادس عشر ، وتسببت المنازعات مع فرنسا والامبراطور شارل الخامس (شارلكان) في فقد جزء هام من الممتلكات التي كانت تحت امرتها .

تلاقى الشرق والغرب في فينيسيا ، وانشأ حضارة رائعة وموضع اعجاب لا بعد حد ، وان كان من العسير علينا كشف اغوارها ، لتفرد تاريخ المدينة . فتحة اختلاف بين من قاموا بانشائها وبين باقي الايطاليين . فهم ينتمون الى جنس آخر له فلسفته وعالمه . فبينما استغرق فلاسفة توسكانيا في خلق دولة مثالية - وانغمروا في افكار ومشروعات عجزوا عن تحقيقها - كان لاهل البندقية دولة منظمة على افضل وجه عنوا عناية فائقة بالنهوض باعبائهم ، ونظروا الى وجودها كمسألة مسلم بها ، وهذا هو سر ما شعروا به من سلام داخلي وسعادة شخصية ، وسر التآلق والجمال والبريق الذي اتسم به فنهم . وساعد تعرفهم الى الشرق على اضافة مسحة غريبة الى هذا البريق . ولكنهم لنفس السبب لم يخبروا الكفاح لبلوغ اسمى قيم في حياة الفكر ، كما حدث في حالة اخوانهم التوسكانيين . فبينما اهدت توسكانيا للبشرية اعمالا فنية خالدة ، لم تتصف فينيسيا بجدية كافية تسمح لها ببلوغ

هذا المسمو ، فاكتفت بأن يسعد العالم بوجودها . وقبل ان تنتهي من امبراطوريتها توافر للمدينة العتيقة قفر كاف من السؤدد ساعدها على خلق امبراطورية ثانية في عالم الفن . فقام بلييني وجورجوني وتسيانو وفيرونيزي وتورتينو باستحداث ألوان متألقة ، كما انطلق فيلليبرت ودي روري وفيشيتينو وموتشوردي والفوا موسيقي مماثلة في وفرة الوانها ، قبيل ان تهبط هذه الامبراطورية الثانية الى الحضيض ، وتحول هذه المدينة الذهبية الى خماره اوريا: مدينة للامراء والمغامرين والعامرات الذين يحيون هناك في كرفال دائم .

كانت كنيسة سان مارك « القديس مرقس » - مصلى الدوجات - مركزا للحياة السياسية والدينية لفينيسيا ، وفيها ايضا تجمع النشاط الموسيقي . كان امساقفة اكليريوس سان مارك مسؤولين مسؤولية مباشرة امام « الدوج » ، لا امام السلطات الكنسية . وحتى رؤساء الكورس وعازفي الارغن كانوا مرتبطين بالتقدم الحضاري والسياسي لفينيسيا . وعلى الرغم من ان العديد من عازفي الارغن في كنيسة سان مارك قد عرفوا حتى عهد بعيد يرجع الى القرن الرابع عشر ، الا ان اقدم من ذكر في ارشيفها من رؤساء الكورس هو « بيترو دي فوسيس » الذي عين سنة ١٤٩١ ، واستمر في الخدمة حتى ١٥٢٦ . ويعتقد معظم المؤرخين ان هذا الموسيقي فلمنكي ، واسمه الاصل Des Fossés او فان ديرجراخت . وبرز التأثير الفلمنكي في عهد دي فوسيس ، ولكن امره قد ازداد وضوحا بعد وصول اندريان فيلليبرت (ولد بين ١٤٨٠ و ١٤٩٠ ومات سنة ١٥٦٢) وعين فيلليبرت في منصب رئيس الكورس في كنيسة سان مارك ، وتتلذذ على جان موتون (وريما جوسكان نفسه) ، وامضى باقي حياته بين الفينيسييين . واعتمادا على ما احدثه من تأثير عارم على تلاميذه ، يمكن مقارنته بتأثير لوكجيم وحده . وان كان قد عاد باثار ابعد - انشأ ما يدعى بالمدرسة الفينيسية التي ازدهرت زهاء القرن والنصف ، وخلقت لغة موسيقى الآلات البحتة وقوالبها ، ونقلت صنعة التأليف البوليفوني الى القرن السابع عشر . وأبرز انجاز للمدرسة المباشرة لفيلليبرت هو المادريجال : النوع الموسيقي الذي تميزت به « النهضة » في اواخر عهدها ، ويستحيل القطع بمن استحدث اول مادريجال ، هل هو فيلليبرت ذاته ام معاصراه اركاديلت وفيرديلوث ام الايطالي كوستانزو فيستا ، وعلى كل لقد بدأ بهذه المادريجالات الاولى التي ظهرت في اوائل الثلاثينات فيض حق من هذه المؤلفات . بطبيعة الحال ، لم يكن المادريجال من اختراع شخص بمفرده ، وان كنا مع شيء من المبالغة نستطيع القول بأن اقدم اول موسيقى من الشمال على تلحين قصيدة ليريكية ايطالية قد عنى اتخاذ الخطوة الاساسية نحو خلق المادريجال . وهكذا ظهر المادريجال في

مدن ايطالية مختلفة في نفس الوقت تقريبا وتوافق ظهوره مع ذروة نزوح الموسيقيين الفلمنكيين الى ايطاليا .

اعتمادا على دقة التحليل ، يتبين ان المادريجال - من الناحية الموسيقية في أقل تقدير - بمثابة شكل أسمى من مؤلفات الفروتولا والفيلانيللا المزدهرة في نهاية القرن . وهذا سبب من أسباب بروز المادريجاليين الفينسيين . فالظاهر ان فينسيا كانت من أهم مواطن « الفروتولا » . ونشر بروتشي ما بين سنة ١٥٠٤ وسنة ١٥١٤ أحد عشر كتابا احتوت على ما ينوف على الستمئة مقطوعة . والفروتولا الاصلية أغاني قصيرة أشبه بالفراشات . فهي مفعمة بالحياة والرشاقة والجاذبية ، ولكنها لا تعيش أكثر من أمد قصير . وبهر هذا الفن الحر المتحرر من القيود أبناء البلدان الواطئة الذين اعتادوا على استعمال اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » ، ومهارة الجمع بين سطور كونترابنطية عديدة . كانت مقطوعات الفروتولا الاولى مؤلفات هومفونية بسيطة رائعة ، وان كنا نستطيع ان نلمح تأثير الشمال في المجلدات الأخيرة لبروتشي . وتكشف هذه الفروتولا الأخيرة عن نزوع الى زيادة التحرر في كتابة السطور العليا . ويرجع فضل ظهور المادريجال الى المؤلفات السامية « ميشيل بيزنتي » (وهو مؤلف موسيقى من فيرونا عمل حوالى سنة ١٥٠٠) ، وأعمال جوسكان وبعض أوائل الزوار الفلمنك . وتم امتزاج النظرتين الموسيقيتين - ولابد أن نضيف اليهما تأثيرا الشانسون الفرنسية - في وقت قصير يسترعى الانتباه . والمادريجال من أجمل تعابير « الهيومانية » . وانعكست كلماته المنتقاه بعناية وأمانة في الموسيقى المصاحبة . وبلغت هذه الموسيقى - بغير اعتماد على الكثير من سطحية التصوير النغمي الواقعي اكتمالا مذهلا في تفسير النص . ففيها ظلال دقيقة ترجمت ارق ظلال الشاعر ، وأسفر ذلك عن استحداث مؤثرات موسيقية جديدة كلية . كان الموسيقيون يباينون بين السطور الهومفونية والبولفونية ، ويجمعون بينهما ، ويخففون القافية ، فيزيدون من رقتها الى درجة بالغة ، اعتمادا على براعة استخدام « الكروما » (الدوبلكروش) ، ومن هنا جاء اسم « المادريجال الكروماتي » . مع الاستفادة بامكانات اللحن الدياتوني وهارمونيته الى أقصى حد ، وأسفر ذلك في منتصف القرن عن اعادة توجيه كامل لاستخدام الالحن والهارموني الكروماتية ، ومحاولات جرئية في التجريب فيها (وأصبحت تعنى بعد ذلك بتتابع انصاف النغمات) .

لم تعرف الطبيعة الحققة للمادريجال تعريفا محددا على الاطلاق ، غير ان هناك شيئا واحدا محققا ، وهو ضالة الخصائص المشتركة بين مادريجال

عضتر النهضة ومادريجال فلورنسا . فلقد لجأ المادريجال الجديد الى نصوص مأخوذة من كل حذب وصوب في الشعر الغنائي . ولا تمثل القصائد المسماة « بالمادريجال » أكثر من جزء صغير جدا من هذا النتاج . وتكشف مادريجالات منتصف القرن السادس عشر عن تركيب شعري متحرر الى أبعد حد . فهي مؤلفة في الواقع من اشعار غنائية قصيرة غير منتظمة لا تخضع للالزام ، لا في غزلياتها ، ولا في نغماتها المكلمة . على أن أغلب التعاريف قد وصفت المادريجال بأنه « قصيدة ليريكية قصيرة ذات طابع غزلي » . ويختلف عدد الابيات من ستة الى ستين ، يحتوى كل بيت من سبعة مقاطع الى أحد عشر مقطعا . ويعد جان جورجوتريسنو (١٤٨٧ - ١٥٥٠) مؤلف أول دراما شعرية ايطالية تتبع القواعد الكلاسيكية ، وتضمنت درامته « سوفونيسيا » شعرا غير مقفى (١٥١٥) blanc verse ، وانتقل الى اتباعه النوع الجديد من الشعر الحر ، الذي صادف تعابيرا خصيبة في نصوص المادريجال ، وبذلك تزودت الطبيعة الموسيقية النزوانية للمادريجال بشكل شعري مطابق . أصبحت القافية الآن خاضعة لمزاج الشاعر والموسيقى . فقد تلتزم بعض آيات من منتصف القصيدة بالقافية ، بينما تتحرر منها ابيات أخرى . وجرت العادة على تحرر البيت الاول من الايقاع . ولاقت أوائل المادريجالات أشد ترحيب ، ولم يمض وقت طويل حتى انتج رهط من الموسيقيين مئات مجلدات المادريجال ، ولم ينج من تأثير شعبيتها حتى أكبر موسيقي الكنيسة جدي وصرامة ، ومن بينهم بالسنترينا .

والى جانب المادريجال بتعدد ألوانه ، لم يكتف الفينسيون بتأليف موتيتات شامخة لكورسات انتيفونية كشفت عن آفاق جديدة في رنين النغم ، ورخامته ، بل قاموا بتأليف مقطوعات مستقلة لموسيقى الآلات . ويقال ان « فيلليرت » هو صاحب فكرة وضع الكورسات في مقابل بعضها البعض في الصف الخلفى للكنيسة ، بعد ان شاهد ارغن كنيسة سان مارك . وحتى اذا سلمنا بتوفيق استعمال فيلليرت وتلاميذه لهذه الكورسات الانتيفونية بمهارة وتأثير فانها لم تكن مجهولة بأي حال في العصور الاقدم . وبالمثل لايمكنا نسبة اختراع المقطوعات المستقلة لموسيقى الآلات للاعلام الفينسيين رغم أنهم كانوا أعظم ممثلين لمؤلفاتها السريعة الازدهار وبعد أن اقتدوا بأسلوب « الشانسون » الفرنسية في حيويته ورشاقته ، وبالأعدادات الفرنسية الباكورة للآلات التي نشرها « اتينان » لأول مرة سنة ١٥٢٠ ، ارتقوا « بالكانزونة » التي أصبحت فيما بعد مقطوعة للآلات واضطلع باعباء هذه المستحدثات والمبتكرات جماعة من الموسيقيين المنتمين الى دول مختلفة من فلمنكيين وفرنسيين وايطاليين ، ولكنهم جميعا قد انحدروا من فيلليرت الذي تكشف

أصله عن ولع بالتكوين والاحساس عجيب بالرخامة والتحويل النغمي واكتمال
في طوعية الصنعة عند التعبير عن اللحن الموسيقي .

اتباع فيليبرت عديمون ، تصادف بينهم الكثير من الايطاليين ، وان وجب
اليوم يذكر ابناء البلدان الواطنة العديمين : فهناك ياشيت بوس Jachet Bous
(مات ١٥٦٥) عازف الارغن الثاني في كنيسة سان مارك ، ومن اهم ملحنى
الريشيكارى . وهى للقبائل الاثني للموتيت ، ويجرى البحث فى موسيقاها
عن اللحن ثم يعاد البحث عنه (شرحا لكلمة ريشيكارى) وساعدت محاولاتها
لاكتشاف الامكانيات البوليفونية للحن على ظهور بناء الفوجية . ثم ياشيت
فان بيرشم عازف ارغن معمر نوعا في فيرارا . وتنتمى مائريجالاته الجديدة
الى افضل ما ظهر في باكورة العهد . واهمهم جميعا : شيرياتودى روريه ،
Cipriano de Rore (١٥١٦ - ١٥٦٥) من ارق موسيقيى العصر وارهفهم
شعورا . وزعيم ملهم للمائريجاليين ، توجت اعماله جهود لوانل ملحنى
المائريجال ، وكانت نموذجاً لمبدعات المائريجال الايطالى - الفلمنكى . لاقى
« روريه » الكثير من الاعجاب - بل ونشرت مائريجالاته فى وقت باكر يرجع
الى ١٥٧٧ فى صورة محونات للدراسات ، Study scores ولم يسبق لهذه
الطريقة الدراسية مثل ثم انتهى ابناء البلدان الواطنة فى ايطاليا . وكان
« دى روريه » خاتم اساطين الشمال فى بلدان الجنوب وبذلك فتح الطريق
امام عبقرية ايطاليا الصاعدة للفاضة بالحياة .

الأسلوب الايطالى - الفلمنكى

استمرت اساليب صنعة التأليف الفرنسية - الفلمنكية سائدة ، ولكن روح
الموسيقى قد بدأت تتطبع بالروح الايطالية ، وغدا من المتعذر فصل المرحلة
الاخيرة من تاريخ موسيقى البلاد الواطنة عن تاريخ موسيقى ايطاليا . وتقدم
التيارات المتعارضة فى نهضة الموسيقى صورة معقدة الى حد بعيد . فلقد ظلت
الاكوار ذات الاصل الفلمنكى سائدة ، وان كان قد تعذر اتباعها فى الشمال ،
فالظاهر انها كانت بحاجة الى دفء شمس ايطاليا ، بعد ان اختلط حابل القديم
بقابل الجديد . وبالرغم من تقيد الموسيقيين بالتقاليد القديمة الا انهم عادوا
الى الاحساس باهمية النص ، وظهروا استعدادا للتضحية ببعض نفائس
السطور اللحنية البوليفونية فى سبيل تلحين الكلمات على الوجه الصحيح ،
وفقدت « المحاكاه » (اى الكانون) والكتراينط جانبا من قيمتها وتأثيرهما ،
اما الكلمات فارفعت الى الصدارة . هذا هو عهد فن « الاكابيلا » . وقد
اتجهت غاية « الهيمانية » الى وضع حد لعنصر الغناء من اجل افساح

المجال امام تعبير الكلمات والمعاني عن نفسها باكبر قدر حتى يحدث تأثير
حيوى مباشر .

وبذلك واجهت الفنان الموسيقى مهام مختلفة . فيما مضى ، كان هذا
الفنان يعتمد على المهارة الكونترابنطية المتوافرة له ، ثم يقوم بانشاء سطور
اللحنية بتنميتها فوق اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » المناسب ، الذى
يسير له بالاشتراك مع سطور الكونترابنطية الحصول على الشكل
والدعامة التى ترتكن اليها الكلمات . وكان هذا الشكل لا يتغير حتى اذا
تغيرت الكلمات المصاحبة . اما الان فقد اتجه الموسيقيون الى الاصرار على
القول بأن دور الموسيقى هو الافصح عن الافكار والشاعر والمؤثرات الكامنة
فى الكلمات ، ثم الاعتماد على الموسيقى فى عرضها . ومنذ ذلك الحين ، افترض
حصول الموسيقى الغنائية على قواعد بنائها من الكلمات أكثر من استمدادها
من صنعة « الكانتوس فيرموس » . وجاء ايضا من الشمال هذا الاتجاه
الجديد بروحه الاصدق تمثيلا لعصر النهضة ، وباسلوبه التعبيري المتوازن ،
والمختلف عن المهارة التقنية الباكورة للفلمنكية . وتغير الانفعال الذى ظهر
عند أمثال اوبرخت - ولكن بعد حرص على اتباع الدقيق لقواعد الشعر
والموسيقى الابدية . وبدا ذلك بجوسكان ومدرسته ، وانتقل عن طريق
جومبير الى اسبانيا ، ثم وصل الى ايطاليا بفضل الموسيقيين الفرنسيين
الفلمنكيين والاسبان . وكان « ادريان بيتى كوكليكوس » (١٥٠٠ - ١٥٦٣)
تلميذ جوسكان هو اول من اخرج مؤلفات فى الاسلوب الجديد فى عمل
سماه « الرزرفاتا الموسيقية » Musica Reservata (١٥٥٢) ونسبه
صرحة لاسناده .

لم يترك لنا جوسكان اى كتابات عن الموسيقى . ونذكر كوكليكوس : « ان
الفنان الكبير لم يكن يعتمد على الكنيسة فى دروسه » ، بيد ان جميع اصحاب
الحوليات قد نسبوا اختراع « الرزرفاتا الموسيقية » الى الفلمنكى الكبير ،
ووصفوه « بمصور » الموسيقى وهكذا لاحظ مصور نورمبرج يوهانس أوتو
فى مقدمة الجزء الثانى من كتاب « المنجزات الموسيقية » Novi Operis Musici
(١٥٢٨) عند حديثه عن موتيت Huc Me Sidero أنه لا وجود لرسام
قادر على التعبير بريشته والوانه عن علامات المعاناة فى وجه المسيح المصلوب
فى صورة مقنعة تفوق الصورة الموسيقية التى رسمها جوسكان بموسيقاه ،
الا ان المؤلف الموسيقى لن يستطيع بمفرده ابراز خصائص « الرزرفاتا » .
ومن ثم لم تكن « الرزرفاتا الموسيقية » مجرد أسلوب فى التأليف الموسيقي
فحسب ، ولكنها كانت ايضا أسلوبا جديدا فى الاداء ، ولا انفصال بين
الجانبين ، لقد وهب كل عظماء الموسيقيين ابتداء من جوسكان الى الجابرييلين

(اندريا وجوفاني) وموتفردى بالقدرة على النهوض بهذه المهمة المزدوجة التي نمت حتى سادت كل دقائق موسيقاهم ، ثم انتقلت في النهاية من جو « الرئيساتس » وهدونه الى عالم الباروك ، وجموحه .

« الرزرفاتا » من ابداع عصر النهضة ، ونتيجة لحواجز « هيومانية » كان اول من بدأها أحد الفلمنكيين ، كما مارسها لأول مرة موسيقيون فرنسيون فلمنكيون ، ولكنها اتخذت شكلها النهائي في ايطاليا ، واكتصل اعدادها . ففيها تحول التقدم المنطقي « محاكاة » السطور اللحنية على اوجه مختلفة ، الذي كان في البداية مجرد عنصر حرفي ، الى مراعاة دقيقة لخصائص النص . وسرعان ما ذهب الى ما هو أبعد من مراعاة الترابط المنطقي والموسيقى ، واتجه الى تفسير الافكار المعبر عنها في الكلمات ، وترتب على فقرات المحاكاة الشبيهة بالفجوة والمباراة بين السطور اللحنية التي اتخذت شكل السؤال والجواب زيادة توثيق الصلة بالكلمات . وادى هذا عند اتباع جوسكان الى ظهور فن خالص للكايبلا . وهناك كما لاحظنا ، أهمية مماثلة للخاصة الأخرى « الرزرفاتا » : التركيز على التفسير والتعبير والاقصاح عن « المدلول الانفعالي » affects . وفي الواقع ان ما تميز به المغنون الفلمنكيون ، ومساعد على بلوغ شعبيتهم القمة في منتصف القرن ، انما يرجع الى قدرتهم الفذة على الاداء بطريقة « الرزرفاتا » ، ولاشك ان فهم هذه المرحلة الفنية في تاريخ الموسيقى - الذي يتطلب الاحاطة بأسلوب « الرزرفاتا » باعتباره مفتاحا - بحاجة الى قدر كبير من البحث والايضاح .

لسنا حتى متيقنين من معنى مصطلح « الرزرفاتا الموسيقية » musica reservata ، ويبدو ان له معنى مزدوجا . أولا - « الحرص » reservation ، على عدم مسايرة أسلوب الفلمنكيين الاقدم في مفالاته ، مع تقديره واجلاله . ثانيا - مراعاة القواعد المقررة . على انه من غير المستبعد ان يكون هذا الأسلوب الجديد قد وضع خصيصا reserved لاولئك الخبراء بالفن من القادرين على تقدير التفاصيل الدقيقة المتعددة التي لا يمكن لحها في المدونة ذاتها ، ولكنها تظهر نتيجة لمهارة الاداء ، ولن يدهشنا ما يقال عن الأهمية الكبرى للاداء ، اذا تذاكرنا استمرار تمتع ارتجال موسيقى الديشانانت déchant الوسيطة بحيويتها في القرن الخامس عشر . ونحن نرى فيما يدعى بالـ cantus a ment أو cantus super librum وجود أغنية مرتجلة أو شفوية معتمدة على « لحن ثابت » Cantus firmus وتحدث عنها تنكوتريس . والواقع انه بعد نهوض مؤلفات الآلات ، وبخاصة اعدادات الارغن ، ظهرت موجة حقة من « التلوين » المعتمد على الآلات . وقصد بذلك

اضافة حليات من الالحن البسيطة لموسيقى الآلات ، لا اختلاف بينها وبين الأسلوب الموسيقي المعتمد على حرية اضافة الحليات ، وهو المستمد من الآلات واستمرار توطده ، وبين الأسلوب الصاعد للكايبلا .

بعد ذلك وضعت « الرزرفاتا » الموسيقية نظاما محسنا للجماليات الموسيقية التي تساعد على التعبير عن المدلول الانفعالي ، affects أو *passions* كما يقول الايطاليون . والمصطلح ليس من التعبيرات المألوفة في اللغة الانجليزية الحديثة ، ولكننا لا نستطيع الاستعاضة عنه بآخر . ومن حسن الحظ انه قد أصبح مقبولا وشائعا عند السيكلوجيين كمصطلح دال على المشاعر والانفعال والرغبة ، مع الاعتراف ضمنا بأهمية هذه العوامل في توجيه الفكر والسلوك . ولو توخينا البساطة نستطيع القول بأن « الرزرفاتا » كانت تطالب بأن يصحب النص المرح موسيقى مرحة ، كما يصحب النص الحزين موسيقى حزينة . فلقد اكتشف هذا الأسلوب الموسيقي المعبر عن روح الرئيساتس صدق تعبير ، ان الموسيقى لغة ، تتبع كأي لغة أخرى قواعد معينة . وما يتحكم في اجزاء الكلام في هذه الحالة يتحكم بالمثل في اجزاء اللحن . ويدخل ضمن اجزاء اللحن ما يدعى « بالمزكشسات » و « الحليات » كجزء متكامل في الكلام أو اللحن . ومن ثم فلم يعد دورها هو مجرد الزخرفة ، وأصبح لهذه الانثناءات والتموجات معنى عميق عند موسيقي عصر النهضة ، غير انه من العسير ان ندركها عند الاستماع اليها أو رؤيتها كأكثر من « اويمة » . ومع هذا فعلى ان نتذكر طبيعة فن الرئيساتس ، وما فيه من حرص وولع بخلق توازن بين كل صغيرة وكبيرة . ولم يصر على هذا الأسلوب أكثر من جيل واحد حتى أصبح الجميع قادرين على ادراك معنى التحولات الكروماتية والتفجرات الدينامية للمجموعات المزدوجة كلفة موسيقية عميقة التأثير . على اننا بعد هذه الموسيقى التي ظهرت في بضع عشرات من السنين من القرن السادس عشر قد دخلنا عالما جديدا ، بعد ان حولت هذه الموسيقى فكرة المدلول الانفعالي affects الى المعنى الدرامي . وبذلك أصبحت الاعين قادرة - او كادت - على لمح كل اشتداد في الانفعال مما جعل الطريق مفتوحا بلا جدال أمام الدراما الموسيقية .

التوليفة الأخيرة للبوليفونية - الاصلاح

الكاثوليكي الديني والحركة المناهضة للاصلاح البروتستانتي

الطريق لهذا العصر الجديد في تاريخ الموسيقى محدد بوضوح غير عادي . فلقد مات في العقد السادس من القرن جميع الموسيقيين المنتمين الى جيئ جومبير - ومن بينهم اساتذة رواد كفيلبيرت وكريكيون كلمنس واركاديت

دي رور ، وكذلك معاصروهم من الألمان وفرنسيين والأسبان كزنفيل وسرميزي وجانكان ومورالس ، وكابيثون ولويس ميلان ، بعد أن شهدت هذه الحقبة بلوغ الفن الفلمنكي العالي القمة في عهد رولاند دي لاسوس (١٥٣٣ - ١٥٩٤) . وتحققت على يد فيليب دي مونتى (١٥٢١ - ١٦٠٣) أبين البلدان الواطنة ، وعلى يد أبناء وطنه التوليفه الاخيرة للبوليفونية ، والنصر النهائي للقرون التي شهدت امجاد الموسيقى البورغونية والفلمنكية والفرنسية الفلمنكية ، التي تستمتع بالدفء الآن في شمس الفن الايطالى الساطعة .

ولد دي مونتى في مالين ، أمضى بعض الوقت في ايطاليا ، ولعبه عمل بالكنيسة الملكية بلندن ، ثم عاد بعد ذلك الى نابلى وروما ، وأنهى حياته الفنية في خدمة الهابسبورج بفيينا وبراج . وتشابه مع « بالسرتينا » في الاهتمام بمشكلة اساسية واحدة ، وعبادة مثل أعلى واحد في الاسلوب ولكنه اختلف عنه ، باشتغاله في التأليف في كل من الموسيقى الدينية والدنيوية ، وسحره المادريجال ، ولا يقتصر التراث الذى مازال موجودا من مؤلفاته على الالف ومائتى مادريجال العجيبة ، فهناك أيضا حوالى ثلثمائة قداس وموتيت . ومادريجال دي مونتى ليست أقل مكانة من أفضل ما ألفه اصحاب المادريجال الايطاليون ، وان كانت تمثل نوعا من الاستقلال ، وتتفوق على المؤلفات الايطالية في بوليفونيتها وجديتها وحبيكتها . وزاد من ثراء قداساته وموتيتاته كل المحسنات التي استحدثها نقلا عن مؤلفات المادريجال ، وبراعته في الصنعة الموسيقية فذة ، لا تضارعها صنعة كل من بالسرتينا اولاسوس ، وان كان مع كل استثنائه الكونترابنطية قد نشد دائما البساطة في أسلوبه الفنى ، وتسنى له الاهتداء الى التعبير المناسب عن كل كلمة .

زار كل من « دي مونتى » و « لاسوس » ايطاليا في شبابهما الباكر وانبهرتا بعالم الموسيقى الدنيوية الغنى باللوانه . وتعكس مؤلفاتهما الباكورة من مادريجالات وشانسونات وأغاني شعبية الانطباعات العميقة التي تأثرا بها في هذا البلد . على ان التأثير الايطالى رغم كفاية قوته التي تمثلت في دفع لاسوس الى تحويل اسمه الى الايطاليه (Orlando di Lasso) . الا ان فنه وفن دي مونتى على السواء قد ظلا يمثلان بصورة أساسية البلاد الواطنة . وبلغ هذا العصر العظيم الذى بدأ بعد وفاة البورجونى دوقاى ، قمته عند هذين القطبين ، لا عند بالسرتينا ، وتولى عبء النهوض بهذا الاسلوب الخاص بالبلاد الواطنة لفيف من الموسيقيين الفرنسيين الفلمنكيين الذين كانوا يحيون على أرض جرمانية ، والفوا آخر جماعة من موسيقيي البلاد الواطنة ، حافظت على عراقة تقاليد فنههم . تميز كل من جاكوب دي كيرل (١٥٢١

(١٥٩١) وجاكوب رينا (١٤٥٠ - ١٤٩٠) وجان دي كليف (١٥٢٩ - ١٥٥٩) وفرنسوا سال (الذى عمل في الثلث الاخير من القرن) بالقدرة والبراعة وتكشف أعمالهم الوفيرة عن كل فضائل المدرسة البوليفونية العظيمة . على ان الزعامة قد انتقلت الآن ، بصورة قاطعة ، الى موسيقى الكنيسة ، والى روما . واجتذب المقر البابوى عظماء الفنانين الخلاقين من كل انحاء اوروبا ، وجمعت بينهم روح حركة الاصلاح الكاثوليكي . فعلى ان ندرك اولا عن التحدث عن حياة هؤلاء الاعلام وأعمالهم - وبخاصة لاسوس وقرينه الايطالى بالسرتينا - انهم عاشوا وابدعوا أعمالهم تحت التأثير القوى للحركة المناهضة للاصلاح ، وتحت وطأة الهزة الروحانية التي أوقعت البلاد الواطنة وفرنسا في حرب أهلية دينية ، وأدت الى عقد المجمع الاكليروسى بترنتينو . وانعكس هذا التأثير بأمانة في فنههم ، مثلما انعكس في كل فنون النصف الثانى من القرن ، وأدبه ، وأحدث تأثيرا عالميا حقا ، وبخاصة على موسيقى الكنيسة ، وشارك الفرنسيون وابناء البلاد الواطنة والايطاليون وكذلك الاسبان والبولنديون في هذه الحضارة الموسيقية الاوربية الشاملة التي لم تعترف في الواقع بالحدود الجغرافية .

اختلف الاصلاح الكاثوليكي عن الحركة البروتستانتية في طابعها ، وتشابهها فقط في مهاجمتهما للفساد السائد بين رجال الدين ، ورغبتهما في التزام المسيحيين للورع والتحلّى برجاحة العقل . بعد ١٥٢١ ، استحال الوصول الى حل وسط بين أنصار لوتر والكنيسة الكاثوليكية رغم استمرار المحاولة والرغبة في تحقيقها . ومنذ ذلك الحين ، جابهت كل من العقيدتين الاخرى ، وتلاحما بالحديد والنار حتى نهاية حرب الثلاثين عاما . ومن المزايم الشائعة ، القول بان الاصلاح الكاثوليكي كان ردا على الوثبة الاخلاقية الكبرى التي جاءت بالبروتستانتية ، التي نسبت لنفسها احيانا اصلاحات الكنيسة الكاثوليكية التي استطاعت في نهاية القرن السادس عشر الخلاص من الكثير من المساوئ التي طالما احتجت عليها المجامع ومجالس الدييت diets . وفي الواقع ان الحركة بدأت قبل ثورة لوتر بعهد بعيد . فطوال القرن الخامس عشر ، وقبل ذلك ، نادى عدد متزايد من الناس بالرجوع الى العهد الاول للمسيحية ، وتمخضت الحركة التي كان لها جملة وجوه عن احياء التصوف والزهد ، ولكنها لم تترك أكثر من أثر واه على الدنيويين من الكهنة وحاشية البابا . واستمر نهوض حزب الاصلاح بالكنيسة ، وقام بعمله في هدوء اونما بطريقة بعيدة الأثر ، فانشأ جمعيات دينية جديدة لنشر الحياة الانجيلية بين الشعب ، وهكذا كان دافع الاصلاح موجودا ، عندما اشعلت البروتستانتية نارا جديدة ، ونادت بالكفاح والنضال .

في ١٥٢٤ ، دخل الإصلاح الكاثوليكي مرحلة جديدة في تقدمه بعد أن تقلد بولس الثالث منصب البابوية ، وقدم اجناتايوس لويولا وستة من رفاقه انذارهم . يقال أحيانا ان اليسوعيين قد نشأوا في الأصل لمحاربة الإصلاح الديني ، ولكن هذا الزعم خاطيء . فلا علاقة بين الحادشين . ويرجع هذا الرأي الى انتصار المصلحين في رئاسة الكنيسة والحركة الصوفية الجديدة التي بدأت في القرن الخامس عشر . وفي سنة ١٥٤٥ ، وبعد تمهلات طويلة عقد البابا الثالث مجمع « ترنتينو » لصياغة نتائج الإصلاح الكاثوليكي في صورة قوانين ، وانتقلت قرارات مجمع ترنتينو الذي استمر بين ١٥٤٥ و ١٥٦٢ . وانتقطع العمل فيه جملة مرات - الى كل الجماعات الدينية في العالم الكاثوليكي للتزامي الاطراف ، وحقت نتائج ملموسة كتوحيد قانون الكنيسة وشعائر العبادة ، واعادة التنظيم الكامل للحكومة البابوية وجميع الهيئات الدينية ، وخضوع رجال الدين لنظام دقيق ، وبت روح من المحبة والتواضع بينهم كالتى كانوا يتحلون بها في القرون الاولى من المسيحية ، وعادت للظهور في العهد اللاحق لمجمع ترنتينو . أصبح الآن اليسوعيون خير اعداء البابوية في نشر التعليم وغرس الولاء للبابوية . وعلى نهاية القرن ، استطاعوا بالاشتراك مع البعثات التبشيرية الاخرى تحقيق ما عجز السلاح عن تحقيقه . فقد اعدوا الى حظيرة الايمان الكاثوليكي الحكومات المترددة في النمسا وبولاندة ومنجارجيا والبلاد الواطئة الجنوبية ، واجزاء من المانيا وبوهيميا ، ان هذا هو السبب الاصلى لمعاداة العالم البروتستانتي لهم .

وسرعان ما امتدى الإصلاح الكاثوليكي الى روح معبرة عنه في الفن والادب . ففي الادب ، نصادف بين اول أمثلة لعودة الفكر الكنسي : « اورشليم تحررت » للشاعر توركوواتو ناسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) ويذكرنا موضوعها بروح الفن الوسيط وبعض ملامح رجعية في السياق . دار حول الحرب الصليبية الاولى ، اما الموسيقى الوثيقة الارتباط بطقوس الكنيسة ، فقد انعكست فيها بطبيعة الحال الروح الجديدة انعكاسا قويا . وعندما أمر البابا بيوس الرابع باستئناف جلسات مجمع ترنتينو ، تركز الموضوع في الاصل على بحث المسائل التي تمس الطقوس والموسيقى . ووجهت شكايات خطيرة ضد موسيقى الكنيسة . واشترك الهيومانيون ورجال الكنيسة في الشكوى من اعمال النص ، ورداءة نطق الكلمات وابتعاد مظهر المغنين عن اللياقة ، ووجود روح دينوية في الموسيقى ، وغلبة الآلات في الطقوس . واحتدمت المناقشة عندما طالب بعض الانصار المتحمسين للإصلاح الكاثوليكي بالاستبعاد النهائي للموسيقى البوليفونية ، بينما تحمس البعض الآخر في الدفاع عن الفن العظيم الذي يرجع صرخه الى قرون من الحضارة الموسيقية .

ويشوب القرار الذي اتخذ في الجلسة الثانية والعشرين في ١٧ سبتمبر سنة ١٥٦٢ شيء من الغموض . فهو لا يحتوى على القرارات الحاسمة التي تمسيتها الاجيال اللاحقة له . ان كل ما فعله هو التوصية بتجنب أى شيء لا يتوافق مع وقار الطقوس ، وحركة الاحياء الرومانتكية في القرن التاسع عشر هي المسؤولة عن ترويج الحكاية التي مازالت مقبولة على نطاق واسع والقائلة بان بالسترينا هو صاحب فضل تحرير الموسيقى الكنسية لقيامه ببناء على طلب الكاردينال بوروميو الذي عهد اليه بالاشتراك مع سبعة كرادلة آخرين بالاشراف على مقررات مجمع ترنتينو ولما ألف قداسا اهداه للبابا مارسيلوس ، اثبت بذلك بكل براعة وجلاء فضائل الموسيقى الكنسية الخالصة ، وبذلك اتخذ القرار لصالح الموسيقى البوليفونية في الكنيسة وعلى ضوء الابحاث الحديثة ، لا تزيد هذه القصة عن خرافة . واذا كان العثور على « منقذ لموسيقى الكنيسة » أمرا لا مندوحة عنه ، فلعل الاولى بهذا هو الموسيقى الفلمنكي جاكوب دي كيرل (١٥٢١ - ١٥٩١) .

وكما حدث في حالة الإصلاح الكاثوليكي الذي سبق الحركة المناهضة للإصلاح البروتستانتي ، والتي جاءت كرد فعل للانتفاضة البروتستانتية بدأت أيضا حركة اصلاح الموسيقى الكنسية قبل ظهور قرارات ترنتينو . والمحرك الدافع للجنة الكرادلة هو اسقف اوجسبورج كاردينال أوتو تروشيس الذي أقام في روما ردحا من الزمن . فلقد باذر ، وكلف جاكوب دي كيرل رئيس الكورس عند الكاردينال بتأليف جملة مؤلفات للمجمع ، كتبت في أسلوب رزين واضح ، يجمع بين الهومفونية والبوليفونية ، وعرضت مرارا خلال طقوس المجمع ، واستحقت ثناء المجتمعين من رجال الكنيسة ، وتقريرهم . تبين أعمال الكاردينال تروشيس التي تم تنفيذها بعد موافقة البابا (وكشفت رسائله عن قيامه بمحاولات أخرى لاعادة احياء موسيقى الكنيسة) بالاضافة الى اجماع التقدير الذي لاقته Prece Speciales أعمال كيرل من المجمع ، كيف تم حل مشكلات موسيقى الكنيسة ، وحسمها بالفعل قبل ظهور القرارات النهائية . ان هذا يعلل أيضا اغفال التفاصيل والنغمة التحذيرية التي ظهرت في قرارات الجلسة الثانية والعشرين . واتجهت الجلسة الرابعة والعشرون التي عقدت في ١١ نوفمبر الى التركيز على القيمة الايجابية للموسيقى الدينية ، مع ترك المسائل التنظيمية الخاصة للسلطات المحلية . ولم تتضمن القرارات حتى ذكر المسألة التي كثيرا ما احتدم حولها النقاش عن استخدام نفقات الشانسون في اللحن الثابت (كانتوس فيرموس) ، واستمر

استخدامها ، وان كان بالسترينا وبعض أقرانه قد أحجموا فيما بعد عن ذكر اللحن الأصلي للكانتوس ، ووصفوا قداساتهم بأنها بلا اسم sine nomine

لو اتبعت اصلاحات ترنتينو التفسيرات القديمة لما كان من المستبعد اساءتها الى موسيقى الكنيسة التي لا تعد تراثا عبقريا للفن الديني فحسب ، ولكنها كانت أيضا فنا مشبعا بالروح « الهيومانية » التي تميزت بها الاصلاحات الطقوسية : فلقد مثلت في سهولة ويسر البوليفونية بتحررها وتدفقها في التعبير وتجاوبها مع أدق التغيرات الايقاعية ، - بدرجة عجزت مدوناتنا الحديثة عن ابرازها - المثل الاعلى لموسيقى كنيسة . وبلغت البوليفونية الغنائية في أعمال « دي مونتي » و « لاسوس » و « بالسترينا » أعلى قمة لها وتحقق لها توازنا كاملا بين الكونترابنت والهارمونية في اسلوب انطلقت فيه مختلف السطور بكامل حريتها مع شدة الحرص على مراعاة متطلبات الهارمونية .

سبق ان تحدثنا عن فضائل « فيليب دي مونتي » أول الفرسان الثلاثة المبجلين ، ومع هذا فيحتاج الاثنان الباقيان ربما الى انتباه أكبر . إذ كان لاسوس أكثر مؤلفي القرن السادس عشر عالمية وتعددا في الجوانب أما بالسترينا فينظر الى اسمه وحده كرمز للموسيقى الكاثوليكية « القديمة » بعامة .

ولد لاسوس سنة ١٥٣٢ (١٥٣٠ ؟) في مونز ، البقعة التي زودت الموسيقى بحشد من عظماء الموسيقيين ، بينهم دوفاي وجوسكان . بدأ حياته الفنية على النحو المعهود ، فعمل صبيا بكورس بلدته ، وصحب في صباه الى صقلية وميلانو فرديناند جونزاجا ولى عهد صقلية وقائد جيوش البلاد الواطنة في عهد شارل الخامس (شارلكان) . وعندما فقد الفتى لاسوس صوته السوبرانو ، ترك خدمة آل جونزاجا ، وعُدل وبذل أولياء نعمته مزارا ، الى ان شغل سنة ١٥٥٣ منصب رئيس الكورس في لاتيران . وشغل هذه الوظيفة حتى ديسمبر سنة ١٥٥٤ ، ثم استأنف اسفاره في صحبة شيزاري برانكاشيو من النبلاء النابليانيين ، فسافر الى فرنسا والبلدان الواطنة ، وربما لانجلترا واستقر في النهاية في أنفوس سنة ١٥٥٥ ، وما لبث ان أصبح زعيما للحياة الموسيقية فيها . ولم يمر وقت طويل حتى ذاعت شهرته في سائر البلدان ، ودعاه الدوق البرخت الخامس دوق بافاريا للحضور الى ميونخ . وقبل لاسوس المنصب ، وظل في خدمة الدوقات البافاريين حتى وفاته في ١٤ يونيو ١٥٩٤ .

تشبع لاسوس بروح النهضة الإيطالية . وخلال الثلثين الأولين من حياته ، كان تقبله للمؤثرات اللاتينية - وبخاصة الإيطالية - أشد من تأثره بأي مؤثرات أخرى . وإلى جانب السمات الإيطالية التي نقلته من الشعر الفني الى حكايات العشق والكوميديا ديلارتي ، هناك التأثير الفرنسي القوي الذي بدا واضحا في الرجل ذاته وفي فنه . ان اسلوبه جصيلة الجمع بين الحماس الجرمانى وعمقه واصوله الفنية ، والعالم الدنيوى في عصر النهضة الإيطالية ، أضف الى ذلك قدرا لاباس به من روح المرح « الفرنسية » . وفي شيخوخته دفعته الروح المناهضة للاصلاح الى التخلي عن أدب الرينيسانس الذي كان مولعا به ، وتحول الى الشعر الذي عبر عن مشاعر كنيسته .

حل بعد ذلك المادريجال الدينى محل الغزليات الغنائية الدنيوية ، وازداد الفكر الكنسى الجديد اقصاحا عن نفسه . وفي سنة ١٥٦٨ ، نشر جابريل نياما القس بلاتيران (أصبح اسقفا لمدينة كيوجا فيما بعد) كتابه Rime Spirituale الذي أصبحت مقدمته بمثابة دستور : « فى لغتنا قدر لا حصر له من الشعر الذى ينحو كله تقريبا ناحية الغزل ، وتبدو لى هذه الحقيقة غير محتملة ، ومن الاخطاء الفاحشة ، ولذا قمت باعادة توجيه الشعر التوسكاني نحو الفضيلة ونحو الرب بطريقة سامية بقدر المستطاع » . ولحن لاسوس الكثير من الـ Rime وتشبعت كل هذه التلاحين بروح خشوع عميقة وتسام على الدنيويات . فلا أثر فيها للتأنق القديم أو عطر الغزليات . انها مزامير التوبة ، فيها انكر ابن البلاد الواطنة ماضيه ، واستنكر خطايا الشباب والجهالة : أننا من تراب ، والموت آت لا ريب فيه . فمرحبا بالموت الذى سيجمعنا بالله ، وعلينا ان نتجه بخواطرننا اليه نلتمس مغفرته ورحمته .

ابتداء من سنة ١٥٧٦ ، تخلى لاسوس عن تلحين المادريجالات وبحلول سنة ١٥٨٥ ، حدث تغير كامل في اتجاهه . استمر الموسيقى المسن يؤلف أعمالا تدعى بالمادريجالات ، ولكنها كانت من النوع الروحاني . وأثناء تنقيبه هنا وهناك بحثا عن النصوص اهتدى الى ترجمات ايطالية للمزامير وإلى نوع ليريكي جديد يدعى « بالدموع » Lagrime ويقال ان ما الهم هذا الشعر الجديد هو احدى صور « دورر » وفيها صورت دموع العذراء بواقعية بقصيدته (دموع مريم العذراء) Le Lagrime di Maria Vergine وكان تأسو من بين أوائل من شاركوا في النوع الأدبي الجديد . ولكن يبدو أن أول من ابدع شعر « المدامع » هو « لويجي تانسيللو » (مات ١٥٦٨) وفي ١٥٨٥ ، نشرت قصيدته دموع القديس بطرس Le Lagrime di San Pietro التي لم تكتمل ، واسترعت انتباه لاسوس . وكان آخر مبدعاته العشرين

في الألحان التي وضعها على اشعار تانسيللو ، بالاضافة الى موثيت باللاتينية . واهدى هذه المؤلفات للبابا تعبيراً عن ولاء فنان عجوز ، واران العيش في سلام مع العالم ، وشغلته مسائل الآخرة الى حد كبير ، وقبل وفاته بسنوات قليلة تبدل عقله من جراء ذلك وامضى اواخر ايامه بلا عمل غارقاً في احزانه العميقة .

تضم أعمال لاسوس ، ويناهر عددها الالفين كل نوع من موسيقى عمره . وكشف عن براعته كمؤلف موسيقى في كل هذه الميادين . ففي الحانه يظهر المادريجال الايطالي وما فيه من انات المحب ولوعته ، والشانسون الفرنسية بدقتها ورقتها ، والأغاني الجماعية الجرمانية بعنفوانها ، وكان كل هذه الاشياء قد انطلقت من فؤاد احد الايطاليين أو الفرنسيين أو الالمان . على ان ابن البلاد الواطئة هذا قد ارتفع في مزاميره الى ربى سامية ، فنقل في قداساته وغيرها من المقطوعات الطقوسية رزانة الروح الدينية ، وتكلم في موتياته بصوت أحد الغارقين في الصوفية الملهمة بالتقى والورع . وكشف لاسوس عن ذوق أدبي رفيع وروح مرحة ، لم يحظ بها الا قلائل . وتميزت أشكال مؤلفاته بوفرة ما فيها من تنوع بحيث يتعذر القول بوجود أسلوب واحد للاسوس . فلا تشابه بين أي عمليتين من أعماله . ومع هذا فكلها تشترك في خاصية واحدة : الاستاذية والاعجاز المتناهي في صنعة التأليف الموسيقي ، فلا اختلاف في المعية الصنعة التي تظهر عنده في الفيلانيل المبتذلة واعقد قداسات الكانتوس فيرموس .

لم يكن لاسوس ثوريا ، ولكنه كان على العكس مولعاً بتقليد عظماء جدوده الفلمنكيين ، ميالا لظهار براعته في الكونترابنت . عرف لاسوس كل الاتجاهات المعاصرة ، وانتفع بالاساليب والطرائق الجديدة ، ولكنه لم يتبع أي منها اتباعاً كاملاً . اذ كان يؤثر الاتجاه المحافظ الى حد ما . ومع ان مادريجالاته تعد من آيات هذا العصر ، الا انها لم تبلغ القمة التي بلغتها عند عظماء مؤلفي المادريجال الايطاليين الآخرين ، أو « دي مونتى » . أما « شانسوناته » فتوجت هامة التقدم الذي احرزته « الرينسانس الفرنسية » في هذا الميدان . ولا تتساوى قداساته دائماً مع قداسات بالسترينا في ناحية السمو والرقعة ، ولكنه برع في الاحاطة بسمو لغة روما ، بحيث يتعذر على المرء التفرقة بينه وبين بالسترينا . أما في الموتيت فلا ند له على الاطلاق ، وهكذا جاءت منجزاته حصيلة نتاج الحضارة الموسيقية في مائتي عام وجمعت بين الفحولة والاقناع والجمال وطواعية في صورة لم يعرفها تاريخ الموسيقى بعد ذلك سوى مرة واحدة في فن موتسارت .

بالسترينا

أضاف جوفاني بيير لويجي الى اسمه لقب دا بالسترينا نسبة الى مسقط رأسه . ولد ١٥٢٥ (١٥٢٦ ؟) . وتعلم صنعة الموسيقى في كورس بازيليكاً سانتا ماريا ماجورى بروما . ثم عاد الى بلده الاصلية ، حيث شغل منصب رئيس الكورس وعازف الارغن زهاء سبع سنوات . وبعد ان اختير للبابوية الكاردينال جوليوديل مونتى الملقب بأسقف بالسترينا ، تحت اسم البابا جوليوس الثالث ، عين على الفور رئيساً للكورس ومعلماً للاطفال *magister puerum* للكابيللا جوليا « بكاتدرائية سان بيير » . واعترافاً بالجميل أهدى بالسترينا الى البابا (١٥٥٤) أول طبعة من أعماله (مجلداً من القداسات) . وعقب هذا المجلد بسنة ، أصدر أول مجموعة من مادريجالاته . وعينه راعيه الوقور في كورس مصلى السيستينا ، ولكن زواجه عاق صلاحيته لشغل هذا المنصب الشبيه بالمناصب الكهنوتية . ورفض هذا التعيين البابا بولس الرابع الذي خلف جوليوس الثالث (لان مارسيلوس الثاني التالى مباشرة لجوليوس لم يحكم أكثر من واحد وعشرين يوماً) . ورفت بالسترينا ، هو واثان من المغنيين المتزوجين . ومرت سنوات عديدة من حياته في غمام الدسائس والحرمان والمرض . ولما تهيأت الفرصة للعمل في كنيسة سان جان ، وشعر بما فيها من عدم استقرار ، استقال وعاد لكنيسة طفولته سانتا ماريا ماجورى . وبقي فيها حتى سنة ١٥٧١ ، وانتهى به الأمر الى تولي رئاسة الكابيللا جوليا . وشغل هذا المنصب حتى وفاته . وشرع البابا سكستوس الخامس في تعيينه بمصلى السيستيني ، ولكن أعضاء الاكليروس استمروا في معارضة تعيين أحد المتزوجين . ومع هذا فقد حصل على لقب « الاستاذ المؤلف الموسيقي » *maestro compositore* وهو من الالقاب الشرفية للكنيسة البابوية ، التي لم تمنح فيما بعد سوى مدة واحدة أخرى لفيلس انيرو . ويعنى هذا الشرف الاعتراف بامتياز الناحية الطقوسية في موسيقاه ، وحسن تجاوبها مع المثل التي نادى بها مجمع ترنتينو . والى جانب وظيفته الرسمية ، شغل بالسترينا في آخر حقبة من حياته عدة مناصب في روما ، ولكنه رفض عروضاً حسنة لبعض مناصب في فيينا ومانتوا . ودفعته وفاة زوجته (١٥٨٠) الى حالة من اليأس الشديد ، والى التفكير في اعتزال العالم والترهب . ومع هذا فقد تغيرت الاحوال ، وعادت اليه بعد زواجه الثاني (١٥٨١) الطمانينة نسبياً ، وكرس سنواته الاخيرة لابداع عدد كبير من الآيات الفنية . وحزنت روما كلها لوفاته سنة ١٥٩٤ . ومع أن قصة ساعاته الاخيرة ومواراته التراب كما جاءت في ترجمة حياته بقلم بابيني من نسيج الخيال ، الا ان الشيء المؤكد هو انه دفن باحتفاء

عظيم في احدى المصليات الجانبية لكنيسة القديس بطرس ، ونقش على تابوته لقب « امير الموسيقى » .

كانت مبدعات بالسسترينا كلها ، باستثناء القليل من المادريجال من الموسيقى الدينية ، وربما كانت أغلب مادريجالاته أيضا من المؤلفات الروحانية البحتة ، فلا موضع في فنه للموسيقى الدنيوية . لقد نبتت مدرسة بالسسترينا في ظل الكنيسة ، ومثلت ازدهارا لروح دينية جديدة ، وخلقت فنا مقدسا مبنيا على المبادئ الكاثوليكية العالمية : العالمية التي تعنى استبعاد الذاتية والقومية ، نهائيا عن الحياة الدنيا وربما حرمت اظهار أى علامات دالة على عرضية الزمان . عاد في هذا الفن جوهر النظرية الوسيطة للعالم التي تتركز في جوهرها على الآخرة لا الأرض . ان ما يحركها هو نفس الروح التي حثت دانتي - وهو العليم تماما بكل تقلبات الوجود الدنيوي - على تقديم الانسان في الجحيم والمطهر والفردوس ، لا على الأرض . وفي رأى الكثير ان موسيقى الكنيسة قد انتهت ببالسسترينا ، ودخلت بعده ذمة التاريخ . وبعد أقل من عشرين سنة من وفاته ، وضع بيتروشيروني مصطلح « أسلوب بالسسترينا » في كتابه : El Melopeo y Maestro (نابلي ١٦١٢) وحوالى هذا العهد بدأت شخصيته تحاط بالاحترام والغموض ، وأصبح قديسا اسطوريا للموسيقى . وكلما قلت معرفة الناس به ازدادوا تمجيدا له . وأعيد اكتشاف أسلوبه في القرن التاسع عشر . ثم جاء الاحياء الرومانتيكي لبالسسترينا ، الذي استهل بالسيرة الكبرى التي كتبها جوزيبي بابيني (١٧٧٥ - ١٨٤٤) . وظهرت ١٨٢٨ . وكشفت هذه السيرة عن تعلق رومانتيكي ببطولات الماضي ولا جدال ان هذه السيرة قد احتوت على بعض طرائف عن موسيقى القرن السادس عشر ، والحياة الموسيقية في هذا القرن ، لا نزاع في اتصاف من جمعها بعلمه ، غير انه من المتعذر الاعتماد اعتمادا كبيرا على مادة السيرة ففيها مسحة ملحوظة من العاطفة الرومانتيكية .

وتحمس من الالمان لاهياء بالسسترينا (يوستوس تيبو - ١٧٧٤ - ١٨٤٠) وهو من رجال القانون الراجح العقل بهاید لبرج ، وكان قد اولع بفن الأكابيللا بالقرن السادس عشر التماسا للراحة من أعباء مهنته . وربط تيبو أسلوب بالسسترينا بلغة الطقوس اللاتينية : اللغة التي لم تعد حية يتكلمها الناس ، كان هذا الأمر بالذات هو الذي جعلها مثيرة للاحاساس بالابدية : « لا تتميز الموسيقى الروحانية الحقبة بكثرة التنوع أو العاطفية لان موضوعها يتسامى على الطبيعة . فهي تستلزم مزاجا صافيا عميقا ميالا للتأمل والسكون ، وقدرة اخلاقية موثوقا بها قادرة على التحليق الى عالم علوى ومقاومة مشاعر

الأرض » . وبارز ياد تعمقنا في القرن التاسع عشر ، يزداد يقيننا من تحول بالسسترينا الى كائن اسطوري يعجب به الموسيقيون وعشاق الموسيقى ، - ويقدرونه ، وان اقتصر ما يعرف من أعماله عادة على قداس البابا مارشيللوس وحفنة من الاعمال المزعومة مثل (O Bone Jesu Tenebrae Factae Suht الخ) الذي نسب بصورة قاطعة الى مارك انطونيو انجنجيري (١٥٤٥ - ١٥٩٢) الثائر الجريء صاحب المادريجالات الذي كان استاذا لمونتفردى ، وتقنعنا اية مقتطفات من كتابات الموسيقيين الذين بدوا لنا افضل ممثلين لعصرهم لانهم هم انفسهم قد استمعوا الى هذه الموسيقى بعد تأثرهم بالاساطير المحيطة بها .

« ان اثر الاستماع الى أحد مبدعات بالسسترينا أشبه بقراءة صفحة مهيبة من صفحات بوسيوية . لن تلاحظ شيئا اثناء استمرارك في القراءة ولكنك بعد أن تفرغ من القراءة تلقى نفسك قد ارتفعت نرى عالية العلامة المميزة لاسمى الاعمال فتجعلها غير قابلة للتقليد هي العجز عن اكتشاف اية علامات مكشوفة من الحيل الدنيوية فيها أو العبث التافه » .

كتب جونو صاحب اوبرا فاوست الذائعة الصيت هذه السطور . أما الى أى حد تبدو ملاحظات جونو وهمية وغير مقنعة ، فامر يمكن تبينه من أعماله الطقوسية الحافلة « بالعلامات المكشوفة » . وصرح أيضا ريشارد فاغنر خالق الصور الموسيقية الحديثة للغز « الوعاء المقدس » (الجريل) ، بعد ان ارغى بما ناسب المقام ، وازبد ضد اليسوعيين والابرا الايطالية ، بأننا عندما نستمع الى هذه الموسيقى : « نحصل على صورة متحررة من الزمان والمكان ، أشبه بالرؤيا الروحية ، التي تثير انفعالات لايمكن الجهر بها ، وتقربنا كثيرا من جوهر الدين المتحرر من كل معان دوجماتيقية خرافية » .

يكشف فن بالسسترينا عن روح الحركة المناهضة للبروتستانتية ، فلقد سخره لخدمة تيار الكنيسة الجديدة . ومثل بالسسترينا في تعلقه بموسيقى الكنيسة وحدها اتجاها لم يعرفه عصر النهضة ، وهكذا خلق اسلوبا كنسيا نمونجيا فكان بذلك « أول موسيقى كنسي كاثوليكي » . لم ينشأ فنه في الجو الذي شهد نهوض الأسلوب الكلاسيكي في العمارة والنحت والتصوير ، كما أنه لم ينبت في تربة الهيومانية والرينسانس . وعلى العكس ، فانه يرتبط بوشائج أوثق بالأسلوب الجديد ويسميه مؤرخو الفن « بالاهوائية » mannerism والأسلوب الذي جاء نتيجة للروح المناهضة للاصلاح ، لم تكن (الاهوائية) نوعا من التلويح الأجدب ، ولكنها بالأحرى تشبث مسرف بروح مستحدثة من التأمل والوقار والتسامى . انها وعى جديد أرغم ارادة « النهضة » المتفاعلة التي

تسمى لغزو العالم على التراجع للوراء . وربما جاز القول بأن عصر النهضة لم يحقق التعبير عن هذه النظرة الجديدة للعالم بنقاء مماثل للتعبير عنها في موسيقى البستريينا ، وإن كانت الروح التصنيعية لم تنته في أعماله إلى التكلف المصطنع كما حدث في الفنون التشكيلية . إن لغة انغماسه في ورعها وأثارة رقتها ووقرة ألوانها تمثل روحانية « الأهوائية » . وربما دعا اتجاه البستريينا نحو الارتفاع بالروحانية منحازا لجانب واحد ، إلى إعادة نظرة أساسية لموقفه الكلاسيكي .

فن البستريينا لا يمثل ذروة الموسيقى في عصر النهضة . فقد لاحظ منذ وقت بعيد يرجع إلى سنة ١٨٢٤ كارل فون فينترفيلد مؤلف كتاب يعد نموذجا للعلم والبصيرة ودقة التفسير ، لم تخب أهميته رغم مرور مائة عام ، أن أقل ما يجب القيام به هو أن يشاركه في المجد من فنيسيا : أندريا وابن أخيه جوفاني جابرييلي معاصري البستريينا ، أن لم يصح تماما القول بأنهما من نظرائه . ولم يعد خافيا الآن اعتمادا على معرفتنا الحالية بتاريخ الموسيقى كيف استطاعت بوليفونية القرنين الخامس عشر والسادس عشر عند البورغونيين والفلمنكيين والفرنسيين الارتفاع إلى القمة عند دي مونتى ولاموس . وأثبت البستريينا - بغض النظر عن الزاوية التي ينظر منها إليه - أنه لا يشغل أكثر من مكانة جانبية إلى حد بعيد . فهو يمثل نهاية عصر ، وإن كان لا يمثل حتى هذه النهاية الا تمثيلا جزئيا . ولقد سبق أن تحدثنا عن النتائج الشاطحة التي نسبت لقداس البابا مارشيلوس لبستريينا ، وهناك أساءة فهم مماثلة تحيط بالدور الذي قام به في إصلاح « الجرايول » . نهض البابا جريجورى الثالث عشر بالمهمة الكبرى الخاصة بإصلاح الموسيقى الجريجورانية ، واشترك بالبستريينا مع رئيس الكورس القدير في لاتيران : انيالى زويلا (مات ١٥٩٢) في مراجعة الألحان ، واضطر إلى التخلي عن هذه المهمة بتأثير جملة أسباب منها الاعتراضات التي وجهتها السلطات الدينية الإسبانية ، أما المراجعة التي طبعت في النهاية تحت عنوان : Editio Medicea ، فقد نهض بها « فليس انريو » وفرنسيسكو سوريانو . وسرعان ما لحاظ الاهتمام الكبير ببستريينا الذي بدأ بعد ظهور سيرة بابيني كل شيء بالهالة التي غمرت الفنان العظيم ، واعتبرت طبعة المديتشي المراجعة بالبستريينية الحققة للأنشيد الجريجورانية ، بالرغم من أنها مثلت أساءة تصور لها ، واحتوت على الحان مبتورة ممسوخة . ولم يتم استبعاد الطبعة القديمة المعتمدة على الـ Editio Medicea إلا بعد أن قدم الرهبان البندكتيون في دير سوليم نتائج أبحاثهم الشامخة .

لم نقصد على الإطلاق بهذه المراجعة لموقف البستريينا الاستخفاف بفضائله أو أهميته ، فسيظل من بين أهم العبقريات التي اتحفت الفنون والأدب في كل العصور ، ولكن عند الكلام عن البستريينا المؤلف الموسيقى ، مع تناسي لقبه « كامير للموسيقى » سيتضح مدى حاجة الحكم على دوره التاريخي إلى مراجعة ، بعد أن نظر إلى أسلوبه كشئ فريد ومنعزل إلى أن ظهرت الأبحاث الموسيقولوجية الحديثة .

كان بالبستريينا يعرف معرفة واسعة أعمال السابقين له من الفلمنكيين . وأثبت في قداس الإنسان المسلح L'Homme Arme الذي ألفه بعد تحرير مجمع ترنتينو لقداسات الشانسونات - عدم وجود سر أو مشكلة مستعصاة في الفن البوليفوني المعقد لأسلافه الروحانيين يعجز عن مجاراتها بمهارة كاملة . والحناءه اثيرة شفافة كالبللور رغم التعقيد الكونترابنطى ، وتعابير طليقة خصبة . وعرف بالبستريينا أيضا معرفة كاملة منجزات المعسكر الآخر : أهل فنيسيا ، وفنهم البراق ، واستفاد بمستحدثاتهم . ومع هذا فقد اقتصر هذا القس الموسيقى للكنيسة عند رجوعه إلى كل هذه المادة المستحدثة على العناصر التي استطاع استعمالها بلا حرج في أسلوب كنسى دياتونى بحت ، أن قلائل للغاية من معاصريه قد استطاعوا الارتفاع بين حين وآخر إلى مستوى قداساته والتي جمعت بين الشموع والطواعية والرقعة والجمال الملائكى ، أما في عالم الموتى ، يتحتم عليه التنازل عن تأجها للأسوس ، ومع أنه لم يستطع الأفلات من تأثير المستحدثات العظيمة في عصره ، إلا أن مادريجالاته قد اتبعت في روحها اتجاهها محافظا . فلم تظهر هذه الحيوية والسحر اللذان عرفا عن الحان « مارينزو » وإيقاعاته ، ولا العذوبة التي تفوق الوصف عند دي مونتى .

قبل ظهور موسيقى العصر الحديث ، بدت موسيقى البستريينا وكأنها قد استغنت عن المشاعر الإنسانية . فلاحظ جونو « عدم قدرتك على لمح أية مشاعر فيها عند تتبعك لها » . كما لاحظت لفاجنر « متحررة من كل خواطر خرافية وجماعية » على أن هذه الملاحظات قد تحدثت عن موسيقى الفنان الكنسى الأسطوري ، ولكنها لم تتحدث عن الموسيقى التي تميظ اللثام عن العواطف الإنسانية ، ومشاعرها . ولو استمعنا إلى باقة الموتيات المأخوذة عن نشيد الانشاد ، ستغمرنا المشاعر الفياضة التي تفيض منها ويستثيرنا قداس Assumpta Est Maria بخفاء روحانيته . وكيف يشنت جموح تهليل الموتيتين Suge I Illuminare Jerusalem و Viri Calilei ضباب الشك والضيق . أما التآلفات الحزينة Peccanten Me Quotidie ففيها روح شجية تغمرنا في بحر من الأسى العميق . كلا لم يبدع ابن روما

الذى احيطت شخصيته بالاساطير موسيقى كنيسة مصابة بانيميا المشاعر فآثرة ، وخالية من التعبير . ففي مبدعاته ايمان فياض بالعقيدة ، ومشاعر جياشة ، وتصوير لما سيؤول اليه الانسان فى عصر الباروك الآتى ان احدا لم يماثله فى حرارة ايمانه وهو يجهر بعبارة « أومن بكنيسة جامعة Credo in unam Sanctum Ecclesiam Catholicam وأحدة »

أى نعم لقد تميزت مشاعر بالسسترينا بقوتها ، الى حد انتحاله اسم « جيانيتو » عند توقيعه على مادريجالاته ، لاعتقاده بتعارض تلقيه بالكاهن الاعلى للموسيقى الدينية مع وضع اسمه على اية مقطوعات غنائية ، مهما بدا فيها من طهر ، حتى وان اعتاد ذلك اعظم موسيقى الكنيسة تميزا - وبينهم قسس مرسومون - ممن لحنوا ونشروا الحاناً غنائية غرامية .

وهكذا فحيثما دققنا وتمعنا فى هذه الموسيقى الدالة على قوة الارادة ، فاننا لن نلمح فى طريقنا وفرة من المشاعر الانسانية التى يزعم اختفاءها وحسب ، ولكننا سندرك أيضا كيف يتعذر تأليف بالسسترينا أعمالا موسيقية للكنيسة دون استعانة بالمادريجال . كما يتعذر تأليف مونتى أو لاسوس لنظائر لها . ان ما عجز « جيانيتو » (الاسم المستعار لبالسسترينا) القليل الوعى بذاته عن تحقيقه فى مادريجالاته قد استطاع أن يؤتى ثمره عند بالسسترينا مؤلف نشيد الانشاد وتؤيد آية نظرة خاطفة الى المجلد الاول من القداسات هذا الادعاء .

فهى اكااديمية جافة ، ولكن ما ان تعرف بالسسترينا الى ما فى المادريجال الايطالى « من حيل دنيوية وبحث تافه » ، وعرف ما عند أهل فينيسا من كورسات مزدوجة ، شامخة فى تألقها ، حتى دبت الحياة فى موسيقاه ، وازدادت فحولتها ، وامتلات باللون والحيوية . ان موتيتاته بمثابة صيغ جديدة من المادريجالات . وعكس انجازه Stabat Mater بسطوره الجبارة الثمانية المستلهم من الكورس الفينيسى المزدوج ، فضامة نغم الباروك الباكر ، والكورس الانتيفونى المزدوج المتراكب .

أصبحت فينيسا مركزا لهذا الفن الكنسى الكاثولىكى العالمى . ولم يتفوق عليها فى هذا المضمار غير روما . ومع ان روحا واحدة قد سيطرت على الحاضرتين الموسيقيتين ، الا ان بينهما اختلافا وتكاملا . فروما تمثل الاتجاه الدجماطيقى المحافظ الذى ينشد النظام والاتزان واتباع التقاليد . لقد اعتمد فن مدرسة روما على الرجوع الى الماضى ، واستند الى التقاليد الفلمنكية العريقة . فهو ليس أسلوب جومبير الكلاسيكى . ولكنه الاسلوب الاقدم الاصلب الذى وضع أسسه ملحنو الكانون . أما عند أهل فينيسا فقد عبرت مشاعر النشوة ، والقوة الازلية ، وحرارة الايمان الروحى ،

يتزعمهم أندريا جابريلى وابن شقيقه عن تجدد الايمان فى موسيقى فذة أبعد تقدما وجراة واحفل بالالوان ، ولكن باقات نغم أندريا وجوفانى وكورساتهما المزدوجة والمتعددة والمصاحبة الاوركستراالية اللامعة والفقرات المنفردة البراقة ، والمتباينات الدينامية الحادة قد عنت بالفعل الاتجاه الى عالم الباروك بروحه الدامية ومآثره الضخمة .

تغيرات فى الموقف الموسيقى السياسى

تغير الان الموقف الموسيقى السياسى تغيرا كاملا . فانطلقت الصدارة الى الايطاليين من مؤلفى المادريجال والفيلانيليا وغيرها من الاشكال الكثيرة الاخرى التى اكتسبت مكانة عليا بلا منازع . وبدأ الموسيقيون من أبناء البلدان الواطئة الذين كانوا منذ سنوات قليلة موضع حسد فى الاختفاء من المصليات وقصور الامراء ، وحل الايطاليون محلهم فى كل ميادين الموسيقى . وازداد معدل الانتاج بقدر لا يستطيع منافسته غير الانتاج بالجملة هذه الايام ، وان كان هناك رد فعل قد حدث نتيجة لسهولة تأليف المادريجال ، واتخذ مظهرين : الاتجاه ضد العتاقة فى أسلوب بترارك ومعارضة الصيغ المتطابقة فى الموسيقى . واتجه مؤلفو المادريجال الى استعمال كل السبل الميسورة فى صنعة الموسيقى لاضافة بعض التوابل الى موسيقاهم . وما لبثت بعض الانواع القديمة من الشعر والموسيقى ان عادت للحياة ، واخترعت أنواع مستحدثة ، فظهرت فى اعداد متزايدة المحاورات و « الاصداء » و « الأحجيات » و « النزوات » « الباليات » والسكرتسومات . والى جانب هذا الاتجاه ، ظهر ميل الى زيادة عدد السطور اللحنية ، وبدت روح الاتجاهات الجديدة كأنها قد ركزت جهودها على المادريجال الجديد . واشتدت جراءة التحولات الكروماتية ، وشقت عناصر جديدة كثيرة طريقها اليها . وبدأ طابع الأكابيللا فى المادريجال يضعف بعد الزيادة التدريجية لاستعمال الآلات . وتراجعت البوليفونية البحتة الى حد كبير للوراء ، بعد ايثار سطور الاصوات العليا على باقى السطور ، بتأثير ازدياد الاعتماد على الآلات ، وأصبح المادريجال باصطحاب الاوركسترا من الاشكال المنافسة ، وبدأ واضحا اقتراب هذا الفن بأكمله من عالم المسرح . ان لم يقتصر الأمر على تركيز المادريجال على الناحية العاطفية بدرجة كبيرة كادت تؤدى الى انفجار الاطار الرقيق ، بل ظهرت أيضا مجموعات كاملة من الكوميديات المادريجالية بشعبية كبيرة الى حد عدم اقدم حتى الرواد الناحجين للابورات ودارت فيها محاورات غنائية بالمعنى الصحيح . تمتعت هذه الكوميديات الاولى على استبعادها الا بعد مضى عدة سنوات .

كان أورازيوفيكى (١٥٥٠ - ١٦٠٥) واحدا من أعظم أساتذة المادريجال أسلوبيا ، وتمثل مشاهد التمثيلية العديدة الألوان بمناظرها النابضة ، وإيقاعاتها الراقصة المستحبة ومرحها اللامع المتألق ، آخر مراحل تطور موسيقى الأكابيللا . ولا نظير لبراعته فى تناول الكورس . وبيئت براعته فى التصوير الموسيقى المسرحى بكل وضوح بلوغنا آخر حدود البوليفونية الكورالية الدنيوية ودخولنا عالم المسرح - ويصح اعتبار الكوميديا المادريجالية الشهيرة لفيكى Il Amfiparnasso من الناحية الموسيقية لكوميديا ديلارتي التى استحدثتها جماعات من الممثلين المتنقلين فى إيطاليا بعد الرجوع الى النماذج القديمة ، وقامت بعرضها . والشخصيات التمثيلية فى الـ Amfiparnasso هى نفس الانماط المحددة التى ظهرت فى كوميديا : بانطالوني وهارلكين ، وكولومبين وغيرهم ممن أثروا تأثيرا هاما على الادب المسرحى فى شتى أنحاء أوربا وإنجلترا . وبينما كان من الواضح أن هدف « فيكى » هو الموسيقى الكورالية الجسدة (قالعنوان يدل على أن المطلوب هو كوميديا هارمونيك) فإنه لم يخط فى طريق بلوغ المسرح الحق غير خطوة واحدة فقط .

ظهرت اعداد وفيرة من مؤلفى المادريجال الممتازين المتعددي الجوانب ، ولكن هناك موسيقيا واحدا استحق لقب الأول بين الرصفاء الا وهو لوقامارينزو (١٥٥٣ - ١٥٩٩) الذى بلغ بالمادريجال القمة . وبفضل ما فى مؤلفاته من قدرة على التعبير ، ونبرات شخصية سامية ، وحرارة درامية ، يعد هذا الموسيقى أول موسيقى محدث بكل الكلمة . سخر مارينزو حرفة المادريجال بكل جوانبها وطواعيتها وصقلها ، لخدمة المضمون الشاعرى للنص . وحصل اعتمادا على الجمع بين السطور الذى بدأ تارة جم التعقيد ، وتارة أخرى فى صورة هوموفونية بسيطة ، على نغم رائع واللوان بعيدة التأثير . كان خياله الخصب قادرا على التقاط كل فكرة وكل ايماءة وعلى تحويلها الى صور غنائية مسرحية ذات تأثير درامى فذ . وتتلاحق هذه الصور مثل فصول الرواية . فهى أشبه برؤى درامية . ولما ادرك مارينزو عدم كفاية الاسلوب الكورالى القديم لابرار هذه العصور ، تخلى عنه ودخل فى عالم المقامية tonality الحديثة ، ولكنه لم يتوقف هناك ، فسرعان ما رأيناه يقتحم الحصون وبذلك استهل فنه عصرا ثوريا جديدا فى الموسيقى - بفضل شخصيته الفريدة وحيويته التى كانت لا تكف عن الصراع مع الرؤى المحمومة - فى الموسيقى . وتأثر به تأثرا كاملا جزوالدو وغيره من الهارمونييين البواسل ، ومدرسة المادريجال المتأخرة بإنجلترا . كما أنه زود « كلاوديو مونتفردى » العبقرية العالمية فى العصر التالى بأقوى دعامة يسرت له تحقيق احلامه وتطلعاتها لخلق فن عاطفى متحرر جديد .

تغيرت « الرزرفاتا الموسيقية » الاصلية ، واتجه الفنانون الجدد من انصار الفن الحلو الانيق الحريص ars recte et pure et ornate elegante, suaviter, canendi الى تأليف مقطوعات ليريكية للمغنين الارستقراط المهندمين الذين يعتمدون فى اداء أدوارهم على حركات تشخيصية . هنا تغير الطريق ، ويحتاج الرحالة فى تاريخ الموسيقى الراغب فى تحديد موضعه الى النظر الى الامام ، الى عالم الباروك بعد ان توارى عن بصره نهائيا ، الماضى ، أى عصر النهضة .

الآلات وموسيقى الآلات

تعرضت آلات العصر القوطى فى نهاية القرن الخامس عشر لتغيرات ملحوظة ، كما استغنت عن بعضها الموسيقى الفنية . وفقدت مكانتها المرموقة « البسالترى » المتنقلة أو المحمولة ، وآلات القرب و « الفيدل » القديمة ، بينما تزايدت أهمية الآلات القادرة على تقديم موسيقى بوليفونية ، مما ساعد على ظهور مؤلفات صالحة لها . لقد ، احتكر المبدان أرغن الكنيسة الكبير وغيره من آلات لوحات المفاتيح ، والعود الذى اجتذب الانتباه . وتخفف أوركسترا آلات النفخ الثقيلة من بعض آلات من فصائل الكورنيت و « الطرومبون » و « الفيل » و الفلوطة ، و « البويميارد » - وهذه ضرب قريب من الكونتريباصون بوجه خاص فى المانيا - واستعيز عن هذه الآلات بمجموعة من الوترية . وبذلك اضيف الى الاوركسترا النغم المستحب للآلات المعتمدة على الغمز . ونستطيع ان نلمح فى ممارسة موسيقى الآلات هذه محاولات التوفيق بين الاساليب المتعارضة ، والجمع بين الموسيقى الدينية والموسيقى الدنيوية . سبق ان اعتادت الموسيقى الكنسية الشامخة اشراك آلات النفخ ، أما الآن فقد اضيف اليها بعض آلات الموسيقى الوجدانية ذات النغم الودود المتعاطف . وآثرت « الرزرفاتا » الوترية والآلات لوحات المفاتيح وكذلك العود بأنواعه لما تعرضه نغماتها من امكانات لا حد لها ، ولما لها من تفوق فنى فى الناحية الجمالية على آلات النفخ ، بصوتها الأجلش الأقرب الى الفظاظلة ، واقتقارها الى التنعيم الجيد . واكثرها لا يستطيع عزف النغمات الكروماتية .

لما كانت أول مدارس هامة لعازفى العود والفيولينة ومؤلفى موسيقاهما قد نشأت فى إيطاليا ، لذا كان المفروض أن يكون كبار العوادين - صناع الآلات ذات الاوتار Luthiers - من بين اهل هذا البلد . ولكن العجيب اننا نرى أغلبية أوائل « هؤلاء » من الجرمان . فثمة عدد كبير منهم نشأ فى فوسين Füssen - قرية صغيرة فى التيرول على اقدام جبل الالب . ومن بين صناع

« قوسين » الذين يمكن مصادفتهم في الفن الإيطالية والفرنسية ، نقر من عائلة التيفتروكر النافذة الصيت Tieffenbrucker ولقد ثبت ان ابتداء هذه العائلة كانوا يقيمون في بانوا وفيينا ولبوتز ، مع الاكتفاء بفكر أشهر مواطنهم . وهكذا فيينا بين الإيطاليين بفضل تقدم موسيقاهم الى البلاد الواقعة . فالتهم يقيمون للجرمان بصنع الآلات الوترية : الفن الذي نهض بإيطاليا فيما بعد الى قدر كبير من الاكتمال ، لم يحلم به أسلافهم . وذاقت شهرة اعداد بانوا في شتى أنحاء أوروبا ، بعد ان أنشأ فصيلين تيفتروكر مدرسة لصناع العود في هذه المدينة التابعة للبيعية . وشاركت فيينا أيضا بقدر كبير في تقدم الآلات الموسيقية . وتتحدث الوثائق التاريخية عن وجود من يدعى سيجيزموند مالدسكو Sigismunde Maler Thedesco في نهاية القرن الخامس عشر « اي ريجزمووند مالدسكو الألماني » . ولعله كان أخا الكبير - أو ربما والد - لويس مالدس « ستراديفاري » العواد . وتشهد لويس مالدس - ومازال تاريخه مجهولا كلية - حوالي سنة ١٥٢٤ في بولونيا .

المكانة الهامة التي احتفظ بها صناع العود والفيول الاثنان في إيطاليا حتى النصف الأول من القرن السابع عشر ترجع أساسا الى الآلات الممتازة التي كان يصنعها ماجنوس تيفتروكر حوالي سنة ١٥٦٠ . ومع هذا فقد انتقلت الشهرة العظيمة التي تمتع بها اسم تيفتروكر الى اسم « كاسبار » (١٥١٤ - ١٥٧١) ، الذي مثل عائلته في ليون ابتداء من سنة ١٥٢٢ . ودفع تصوير اسمه الألماني الطويل غير المألوف الى اسم فرنسي : « جاسبار دويغويروجر » ، بعض المؤلفين الى الاعتقاد « بأن الفيولينة المعجزة التي تنسب اليه ، من اختراع أحد الفرنسيين » . لم تكن الفيولينة بالطبع من اختراع شخص واحد . فهي حصيلة تطورات وثيرة من الفيول الى صورتها الحالية ، التي ظهرت الى الوجود بين سنة ١٤٨٠ ، و ١٥٢٠ على وجه التقريب . وتعاظمت التغييرات الطفيفة الى ان تمكن الصناع الفتيرون - من بينهم تيفتروكر بمدينة ليون - من تقنين شكل الآلة . وظهرت اقدم الفيولينات الصميعة في أثليات جاسبارو داسالو (١٥٤٢ - ١٦٠٩) بريشيا ، وعند تلميذه الشهير ماجيني Maggini (١٥٨١ - ١٦٢٢) . واتحدر من هذه المدرسة مؤسس صناعة الفيولينة في كرمونا أندريا لاماتي (١٥٢٠ - ١٦١١) . ومن المستطاع تتبع آثار صناع العود والفيول من أبناء التيرول في عدة مدن فرنسية ، واستقر واحد منهم في لندن : جاكوب ريمان حوالي ١٦٢٠ وصيغ « أبا لصناعة الفيولينة في إنجلترا » .

شيئا فشيئا اكتسبت الفيولينة مكانتها الشامخة التي تمتعت بها في القرن التالي ، بينما ظل الفيول منتشرًا للاستعمال في القرن الخامس عشر ، وهو

الذي خلف « فيسل » القسرون الوسطى . واستمر شيوعه - وخاصة في إنجلترا - حتى القرن الثامن عشر . كان « الفيول » يصنع في ثلاثة اصناف « الفيول التريل » - اي ذو الصوت الصداح أو *dissonant* «الفيول المنكور» - وهو فيولا الفراع *bracia* ، والفيول الباص وهو فيول الركبة أو المساق أو الساق *gamba* وتنتمي الآلات الاكبر الى نفس العائلة ، ولكنها لا تستخدم في « موسيقى الصعاب » ، ومن بينها الفيول طويل باص (الفيولوني) ، كما كان هناك أنواع ثانوية تجمع أحيانا خصائص يمكن مصادفتها في الآلات التي في أواخر القرن السادس عشر ، وفي القرن السابع عشر . ويحفظ بالأنواع الثلاثة فيما يدعى « قسطن الفيول » .

وهو قطعة أثاث تحتوي على ٦ آلات من كل تؤلف مجموع الآلات الوترية التي تستخدم في موسيقى الصعاب بإنجلترا في أواخر القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر .

أما الآلات الوترية التي تغمز أوتارها ، فقد حظى العود وأنواعه المتعددة بكل تقدير ، وشاع عزف هذه الأنواع في عصر النهضة وعصر الباروك ، وأصل الآلة مشوب بالغموض ، وان تحتم البحث عن تاريخه الأول في العصور التي سبقت بآلاف السنين استعمال العرب له بأسمائها في العصر الوسيط . ونحن لا ننوي هنا دراسة التاريخ المعقد لهذه الآلة المفضلة في عصر النهضة ، ويكفي القول بان اسم الآلة قد تردد مرارا في القرن الرابع عشر . وتشهد التصاوير الكثيرة ببدء انتشار أنواعه الأوروبية منذ عهد باكو . وللآلة الفخيمة التي شاعت في عصر النهضة جسم رشيق كمثري الشكل مصنوع من أعواد من الخشب أو العاج يغطيها لوح من الخشب الرقيق ، أما بطنه فممتلئة بجملة ثقوب مزخرفة على شكل الورود ، ومنها تنبعث الأنغام . وتلتصق بالجسم رقبة متوسطة الطول تغطيها لوحة للأصابع مقسمة بدسائتين من النحاس أو من أمعاء القطط ، وتنتهي الرقبة بصندوق الملاوي مثبت بزاوية قائمة على رقبة . وفي القرن السادس عشر ، دعت الحاجة لتفخيم الرنين الى زيادة حجم الآلات الرقيقة ، فانضم الى هذه العائلة العود الكبير « التيوريو » . وهذه الآلات مجهزة برقبة ثانية ، طولها عدة اقدام ، وتثبت عليها أوتار اضافية .

وحدث اضطراب شامل في استعمال الآلة واضطراب آخر في مسمياتها بعد انتشار العود وأنواعه في كل أنحاء أوروبا . واستخدم الأسبان الذين أبدعوا

(*) يسمى العود في أوروبا « لوت » من الأصل العربي . فهو ال « أوت » اختزل الى « لوت » (المراجع) .

موسيقى للعود عظيمة الاصل آلة اخرى تدعى بالـ *Vihuelo de Mano* (فيرول اليد) في مقابل الـ *Vihuele de arco* (فيرول القوس) التي كانت فيرول بالاص او للركبة . وينبعث هنا سؤال مثير للاهمية نتج عن غلبة انحياز الآلات المعتمدة على القوس والآلات الغمز من نفس الاصل البدائي حتى انه كثيرا ما حدث اضطراب ، فكانت آلات الغمز تعرف بواسطة القوس ، كما تعرف الآن القوس بالغمز بالاصابع . والاختلاف الكبير بين سليفة شعوب الشمس الموسيقية والغريزة الموسيقية عند الشعوب المحيطة بالبحر المتوسط - وهو اختلاف قد لحقنا في كل حقبة من تاريخ الحضارة - واضح ايضا في اختيار الآلات ، واستعمالها . وثبت « كورت زاكس » ان مسألة وجود مجموعتين كبيرتين من الآلات الوترية تعرفان بطريقتين مختلفتين لا ترجع الى مجرد الاختلاف في الزمان بل هي مسألة اختلاف اجناس . فلقد تجاوب انطلاق الاسلوب البوليفوني الذي يوحى بالغيبية عند ابناء الشمال مع نغمات الفيول بوقارها واقترباها من الجاهمة . بينما توافقت تاليفات العود الواضحة احسن توافق مع الغزوتولا وغيرها من الآلات الشعبية والشعبية ببساطتها واعتمادها على التاليف . وبمرور الزمان ، قلت حدة الاختلاف بين نوعي الحرفية ، ولكن تعارضهما الاساسي قد ظل كامنا ، لا يفصح عن نفسه الا في بعض مظاهر دقيقة . ومن الطريف ان تدرك استمرار ميل ابناء الجنوب الفطري لغمز الاوتار في اوائل القرن السابع عشر مما ساعد على ظهور ما يدعى « باليزيكاتو » او غمز اوتار الفيولينة . ولات هذه الطريقة استحصانا في الاالحان الاوركستالية والحن موسيقى الصحاب .

كل الآلات التي صادفناها حتى الآن بلا استثناء من اصل شرقي . اما مجموعة آلات لوحات المفاتيح ، التي انحدر منها « البيانو فورتي » ، فمن مستحدثات الغرب ، على الرغم من انشاء جنوبها بلا مراء (الدولسيميير والونوكورد والامبيثيت) الى الآلات الموسيقية الشرقية القديمة . ويتركز الاختلاف الاساسي عن الآلة الشرقية في استعمال لوحة المفاتيح . واصل هذه الطريقة مجهول ، وان كانت قد تقدمت بدرجة لا بأس بها في اوريا خلال منتصف القرون الوسطى ، دون وجود اي جذور لها في الشرق* .

(*) ملحوظة - آلة القاتون في الشرق العربي والقرب تعرف بالكتبان في الرشة وفي البلقان ورومانيا والجر تفرع بالضارب (التزبون في المجر والستور في البلقان) والآلات ذات لوحة المفاتيح بدأت بغمز الاوتار بواسطة الريش تحركها الروافع بالضرب على المفاتيح - كما في الهاريسيكورد . وتطور هذا الى آلة تفرع بالضارب ، تحركها دوافع تعمل بالضرب على المفاتيح البيضاء او السوداء . وكان هذا اصل البيانو او البيانو فورتى (المراجع) .

والكلافيكورد اصغر الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح ، وارقها ، واقدم ما عرفت من هذا النوع ، بدأ في القرن الثاني عشر باضماره لوحة مفاتيح الى آلة الونوكورد العريقة عند اليونانيين ، والتي مرت بعدة تجارب . هذه الآلة من الآلات ذات لوحات المفاتيح هي الوحيدة التي تسمح باخراج صوت « غناء » ، يبدو رائع التعبير عند العزف . واثارت هذه الخاصة التي عرفت عن الآلة ، والتي سبق معرفتها جيدا في وصف الكتاب الموسيقيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر - عند استعمالها - تأثيرا مستحبا في العصر الذي عرف باسم عصر العاطفية *Empfindsamkeit* . والف يوهان سيبستيان باخ ذاته للكلافيكورد بعض أعماله للوحات المفاتيح .

واصبح الكلافيسيمبالو (١٤٠٠) او السيمبالو ، كما هو معروف في اسمه المختصر (الهاريسيكورد بالانجليزية او الكلاكسان بالفرنسية) الآلة ذات المفاتيح الاساسية في مجموعة الوترية في القرنين السادس والسابع عشر . تميز الهاريسيكورد بعنقوانه - وبذلك اختلف عن الكلافيكورد شقيقه الرقيق - ويعجزه عن احداث اية تصويرات دينامية النغمة اعتمادا على تغيير اللمسات . وتغمر اوتارها بواسطة ريشة او قطعة صلبة من الجلد تثبت على قطعة خشبية تدعى « بالجاك » . واثبتت الآلات المصنوعة في منتصف القرن السادس عشر صلاحيتها بفضل رخامة نغمها وطلاوته . واضيفت لوحة مفاتيح ثانية الى اللوحة الموجودة وجملة ازرار ووصلات ساعدت على احداث وفرة متنوعة من التراكيب النغمية ابتداء من الزرار المثل لصوت العود الخافت الى الـ *full Registration* اللامع المعتمد على *Super octave, sub octave* . مثلت هذه الآلة هي والارغن الموسيقي المنفردة في اواخر عصر النهضة وعصر الباروك . وفي نفس الوقت أصبحت بفضل نغماتها المختلفة عن نغمات البيانو الحديث وقدرتها على الامتزاج على خير وجه مع نغم الوترية وآلات النفخ ، ركنا أساسيا في الاوركسترا ، وعصبا له .

منذ عهد اذلك هنري السابع الى نهاية القرن السابع عشر تقريبا ، كانت احب الآلات في انجلترا هي « الفيرجينال » . ومازال اصل الكلمة مشار خلاف ويميل علماء اللغة الانجليزية الى اتباع التفسير الذي ذكره بلونت في *Glossographia* (١٦٥٦) « سميت فيرجينال لاعتقاد الانسبات والعداري عزفها » . على ان ما قاله كورت زاكس عن اشتقاق الكلمة من الكلمة اللاتينية الوسيطة *virga* او *rod* او *Jac* يبدو أكثر احتمالا . وفي الواقع ان الكلمة قد اطلقت - على ما يبدو - على كل آلات لوحات المفاتيح التي تغمز بالريشة كالهاريسيكورد والامبيثيت . وتحدث الكتاب

الامان عن وجود آلة فيرجينال مستطيلة الشكل فى القرن السادس عشر .
وعلى عهد الملكة آن ، لم نعد نسمع عن الفيرجينال بعد ان غدت « الاسيبينيت »
احب آلة للترفيه الشخصى .

اعتمدت كل هذه الآلات على صنعة ممتازة ، وزينت بحرص وعناية .
واحتفظت بصلاحياتها آلات الهاربسيكورد التى صنعها « اسطوات » من
الهولانديين والايطاليين فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع
عشر ، وأمكن التعرف عليها فى أواخر الثامن عشر ، كما أمكن تجديد الكثير
منها ، واستعادته للاستعمال فى الوقت الحالى .

أما الارغن الذى راقبنا اكتمال تقدمه فى عهد لاندينى ، فكان عندما بدأ
الانتاج الكبير لمؤلفات الآلات فى القرن السادس عشر شامخا مكتملا بنفس
صورته المعروفة لنا اليوم . وفى بداية القرن الرابع عشر ، ظهرت لوحة
الدواسة (البدال) . وسرعان ما رحب بها الموسيقيون والعازفون بهذه
البلدان ، وبأسبانيا وفرنسا على التو . وتباطىء الايطاليون فى الترحيب
بها ، ولكنهم بدأوا يمارسونها فى القرن السادس عشر . من العجيب الا تعرف
انجلترا الدواسة - كما يبدو - الا فى سنة ١٧٧٢ ، بعد تجهيز أرغن الكنيسة
اللوترية الجرمانية بلندن بلوحة للدواسة . وفى بداية القرن الخامس عشر
كان لاغلب الكنائس المشهورة فى أوروبا آلات أرغن ذات حجم كبير ، ويحتوى
بعض هذه الكنائس آلتين . وتعتمد على آلة الارغن الكبيرة فى المعزوفات القائمة
بذاتها ، أما الآلة الاصغر حجما فخصصت لمعاونة المغنين فى ضبط التنغيم
ولصاحبة الغناء . وفى القرن السادس عشر ، جهزت آلات الارغن بلوحتين
للمفاتيح ، وربما بثلاث ، وبلوحة مستقلة للدواسة ، وأنواع مختلفة من
الازرار ووصلات التجميع .

ما زالت محتويات مدونات العود والهاربسيكورد والأرغن وكذلك
مجموعات معينة من الموسيقى الخاصة بالآلات اللوترية ذات القوس تبدو غامضة
فى نظر موسيقيى العصر الحديث ، فلقد كتبت برموز خاصة للآلات تدعى
« بالجداول » tablatura وتبين بالاعتماد على الحروف والأعداد وغير ذلك
من الاشارات مواضع اللمس على الأوتار « الدساتين » و « الخروم » وأزرار الارغن ،
بدلا من استعمال نوتات موسيقية فعلية ، كما يحدث فى مدوناتنا الحديثة ،
واختلفت هذه الطريقة فى الكتابة الموسيقية التى ترتب عليها اختلاف فى
استعمال كل نوع من الآلات ، من بلد لآخر . وحتى يكتمل التدوين ، أضاف
الموسيقيون لأنواع « الجداول » المختلفة رموزا أخرى من عندياتهم . وربما
بدت ترجمة « الجداول » الى لغة التدوين الحديث نظريا مسألة بسيطة للغاية

ولكن بمجرد تجاوزنا للاصول الاساسية ستزداد صعوبات مهمتنا عندما
يتبين افتقار تدويننا الحديث لأكثر الاشارات الضرورية اللازمة لاداء الدقائق
والتفاصيل التى تميزت بها هذه الموسيقى .

ما يقابلنا فى التدوين على طريقة « الجداول » هو جملة نقاط متعاقبة بغير
تحديد مضبوط لقيمتها ، ثم يترك لنا مهمة تركيب نص موسيقى معقول
منها . وهكذا تكون « الجداول » طريقة للتدوين مناسبة للممارسة بينما
تعتمد طريقتنا الحديثة على ادراك الظواهر المسموعة . وعلى هذا يتضح
ان الترجمة تعنى تحويل رموز مادية خاصة بالتقنية الى صورة ذهنية
مرسومة . ان ما يحدث الآن هو مخاطبة العقل والاعتماد على الذكاء بدلا
من مجرد التعريف بحركات الاصابع . وأفضل حل هو عدم اللجوء الى
الترجمة ، وزيادة الامام بالجداول ، ثم عزف المقطوعات اعتمادا عليها ، وبذلك
نستطيع الاستماع الى المقطوعات فى أقرب صورة الى صورتها الاصلية .

على الرغم من عدم شيوع استعمال « الجداول » قبل القرن الخامس
عشر ، الا انها ترجع الى عهد قديم . فبازدياد شعبية العزف المنفرد للآلات ، ازدادت
ضرورة امداد العازف « بمدونة على طريقة الجداول » للسطور التى يفترض
ادماجه لها عند العزف . وصادف عازفو الارغن وغيرهم من العازفين - وكلهم
من المتمرسين - فى مدونة الغناء المقسمة لخانات بعض صعوبات فى تلخيص
مدونات السطور . وبين أوتو كنكلدى فى كتابه الهام عن موسيقى لوحة
المفاتيح فى القرن السادس عشر قدرة أوائل عازفى الارغن فى القرن السادس
عشر على العزف من جملة كتب مرصوفة على الارغن . وهى قدرة يتعذر
علينا مجاراتها الآن . وبسطة « الجداول » العملية الى حد كبير ، عندما زود
عازف البيانو والارغن بمختصرات للاسطر الغنائية المتعددة . وسرعان
ما اتخذت هذه الكتب الخاصة بالارغن طابع مدوناتنا الحديثة ذات السطرين
بعد تدرج تفاعل التدوين المقسم لخانات مع تدوين « الجداول » ، وبذلك تألف
منها تدويننا الحديث .

أنواع موسيقى الآلات ، وأشكالها

تفتقد موسيقى الآلات الى العون القوى للكلمات ، ومن هنا يجىء ارغامها
على تقديم جوهر موسيقى « مثالى » مجرد فى اسلوب وشكل من خلقها .
ولما كانت موسيقى الآلات فنا يعتمد على الخيال وحده ، لذا يتحتم عليها
الانطلاق بغير وساطة أية عناصر أخرى . ولن يتيسر تحقيق ذلك بالاعتماد

على السبل المتبعة هي موسيقى الغناء المختلفة في طبيعتها والمرتكزة على النص في شكلها وطبيعتها الى حد بعيد . ومن ثم فلن تبرز الملامح الجوهرية لموسيقى الآلات الا بقدر النجاح في الابتعاد عن تأثير موسيقى الغناء ، واتباع طريق يخصها وحدها . ولم يتحقق هذا التحرر الا ببطء بسبب طول ارتباط الفكر الموسيقي والشكل الموسيقي بالكلمات . وأثبتت الدراسات الممتازة للاختنرتيت وكنكلدي وشيرنج شيوخ ممارسة موسيقى الآلات حتى في القرون الغابرة التي لم تترك أية وثائق موسيقية خاصة بموسيقاها للآلات ، التي ازدادت شعبيتها في القرن الخامس عشر الى حد شكاية آدم من فولدا وغضبه لما يحدثه العازفون من تأثير مهوش على المؤلفات الموسيقية وافزرعه احتمال انتقال التأليف الموسيقي مستقبلا الى « المهرجين والادبائية - المنستريل » .

ترك الارتجال الذي يعد موهبة فطرية عند كل العازفين الجيدين طابعا ملموسا في حرفية التأليف الموسيقي . واليه ترجع خاصة « الفرتيوزية » الطياري في كثير من موسيقى العود والفقرات اللامعة من موسيقى لوحات المفاتيح . وساعد استقلال تناول الآلات على تحرر هذه الموسيقى واكتمال حيويتها وخيالها مما أدى الى التعجيل بتحررها من رتبة موسيقى الغناء . واعد معظم ما اجتذب الانتباه من مؤلفات كوراليه ، دينوية أو دينية ، وفقا لتدوين « جداول » العود أو لوحات المفاتيح ، حتى يتسنى لشخص واحد عزفها على نحو قريب لا بعد حد مما يجري حديثا في اعدادات موسيقى البيانو . وقد سبق أن رأينا كيف أعدت اعدادات عظيمة في عهد باومان ، بيد أن الطريقة المتبعة والغاية قد تغيرتا الآن . كان الموسيقيون القدماء في القرن الخامس عشر يستعملون لحنا مأخوذا عن « شانسون أو قداس » ثم يعيدون صياغته وتلويته في اعداداتهم ، أما موسيقيو القرن السادس عشر ، المتجهون الى اتباع أسلوب مستقل للآلات ، فكانوا يعيدون تكييف أعمال كورالية كاملة للآلات ، وظهروا براعة فائقة في تلخيص سطور كونترابنطية متعددة للعود أو الارغن أو الهاربسيكورد دون مساس باستقلال السطور اللحنية . وعلى الرغم من حشر فقرات سريعة أو مزركشات في المواضع التي تسمح بتضمينها ، وبعض مسموحات أخرى نابعة من ميل حذاق العازفين الطبيعي لتزيين سطورهم اللحنية ، فقد حرصت هذه الاعدادات على الامانة في اتباع النص .

أدخل عازفو العود الموسيقي الراقصة في الموسيقى الفنية . وشاركت الرقصات - وبخاصة رقصات الشعوب اللاتينية - بدور هام ساعد على ظهور أسلوب نابع من أسلوب الآلات ذاته . وأهم عناصر هذا الأسلوب ،

كالإيقاع والتقسيم الى جمل وفقرات ، مستمد من الموسيقى الراقصة . وتوثقت صلة الرقصات بموسيقى الغناء ، حتى في القرن السادس عشر ، فكان من الميسور اصطحابها بكورس بدلا من الآلات . وفي طبعات بداية القرن السادس عشر كطبعة آتينيان ، كثيرا ما نصادف الى جانب الموسيقى الراقصة المدونة بطريقة « الجداول » للعود الاغنية الاصلية في التدوين المقسم الى خانات موسيقية يصفونها بالـ Subjectum وهذا يفسر غرابة بعض عناوين الرقصات (الماجد الينا ، الجسد يبارح ، . والصبر الخ) . ومع اننا نستطيع مصادفة اسماء لبعض رقصات شاعت في القرن السادس عشر ، وسبق ظهورها في عهد التروبادور ، الا أن تاريخ ادخال الايقاعات الراقصة في فن الموسيقى لا يمكن ارجاعه الى عهد سابق لبداية القرن السادس عشر .

شغلت الرقصات الفرنسية في القرن السادس عشر مكانة مميزة ، ولاقت استحسانا في كل مكان ، فعرفت مختلف رقصات البافان و « الجايان » و « الأماند » و « الكوران » ورقصة القرار bass danse وما يوصف « بالبرانلانت » (يعني الهيصه) في انجلترا واسبانيا وايطاليا والمانيا ، وربما كشفت هذه العناوين عن طابع هذه الرقصات (كما يتبين من « جيارد » بمعنى المرح ، و« كوران » بمعنى (الركض) ، أو قد تعني الإشارة الى أصلها الجغرافي (بادونا أو برونل دي شمبانيا ٠٠٠ الخ وتضمن كتاب Orchesographie لتوانواريو (١٥١٩ - ١٥٩٥) الذي نشر سنة ١٥٨٩ وصفا طريفا مفصلا لهذه الرقصات وتأثير تصميمها على التأليف الموسيقي واسم المؤلف الحقيقي هو جيهان تابورد (اما اسمه المستعار في عنوان الكتاب فيتألف من حروف اسمه الاصلى) . كان كاهنا في مدينة لانجر ، ولا يعرف أى شيء آخر عنه ، غير أن كتابه سيظل من أبكر الأبحاث واثمها عن الموسيقى الراقصة . وثمة مؤلف مماثل لفابريتشيو كاروزو (١٥٣٥ - ١٦١٠) - وهو استاذ رقص في سيرمونييتا - واسم الكتاب « البالارينو » Il Ballarino (فنيسيا ١٥٨١) ، وبه معلومات قيمة متنوعة عن الرقص في ايطاليا ، وطريقة أدائه ، وما يصحبه من موسيقى (مدونة بطريقة الجداول للعود) . وذاع الكتاب الى حد ظهور طبعات ثانية له ، منقحة ومزودة . سنة ١٦٠٠ ، وسنة ١٦٠٥ تحت اسم La Nobilitad Dame وبه لوحات عديدة تبين الأوضاع المختلفة للراقصين . ولا وجود لمصادر مماثلة عن الرقص والموسيقى الراقصة بانجلترا والمانيا في القرن السادس عشر برغم ظهور عدة اشارات في الادب الانجليزي لو أمكن تصنيفها وتحقيقها لتيسر الحصول على مصدر طريف مثير للاهتمام . والرقصات الايطالية (ويمكننا ان نذكر من بينها

الباساميتو السالتيريلو ، والكاناريو والجالياردا والكورينتى ٠٠ الخ) يصح اعتبارها ، نوعا ايطاليا من رقصات فرنسية الأصل ، ولكنها على ما يبدو أكثر من الرقصات الفرنسية اتساما بطابع موسيقى الآلات . وتوحى العناوين القليلة التى ظهرت فى المدونات الايطالية على طريقة الجداول بأنها مستمدة من أصل غنائى . أما اذا اتجهنا الى ألمانيا ، فسيبدو لنا الأصل الشعري للرقصات واضحا على الفور .

من المستطاع رد العدد الكبير من الرقصات الجرمانية الى مجموعتين : -
 ١ - Schreittanz - وهى رقصة بطيئة « مشاة » فى زمان مزدوج والـ
 Springtanz وهى رقصة نطاطة فى ايقاع ثلاثى نشط . والبناء الموسيقى
 المقسم لفقرات واضح للغاية فى كل هذه الرقصات ، وهذا شئ لم يسبق لنا
 التعرف عليه فى موسيقى الغناء ، باستثناء بعض أنواع من الأغنى الايطالية
 للفولكلورية والشانسونات الفرنسية فى عهد النهضة . وتتألف كل فقرة من
 ثمان موزونات تتكرر وتنتهى بقفلات مختلفة مكونة شكلا موسيقيا مكتملا ،
 أصبح أساس كل قوالب موسيقى الآلات والغناء فى القرون التالية . وترتب
 على الرغبة فى تجنب تكرار الفقرات القصيرة ظهور مبدأ آخر فى البناء
 للموسيقى الحديث : التنويع . وظهر الايطاليون من مؤلفى موسيقى العود
 فى منتصف القرن السادس عشر ادماشا فى الحرفية وبراعة فى التنويع .
 وسرعان ما تقدمت هذه الاشكال القصيرة فى المؤلفات الموسيقية ، واكتمل
 اسلوبها فى مؤلفات موسيقى الفيرجينال الانجليزية فى أواخر العهد
 الاليزابثى .

وما لبث الموسيقيون ان اكتشفوا طريقة اخرى لتكبير مؤلفاتهم ، بالربط
 بين عدة رقصات . واكتسب هذا البناء أهمية كبرى فى تاريخ موسيقى
 الآلات لأنه أدى الى ظهور « المتتابعة » . وظهرت جرثومة المتتابعة فى مقطوعات
 العود الجرمانية . وفيها تجيء فى اعقاب احدى الرقصات « حاشية للرقصة » ،
 Nachtanz ، وتعد تنويعا ايقاعيا للاولى ، كانت هذه الطريقة معروفة بالفعل
 فى القرن الخامس عشر ، ولا يستبعد ان تكون أقدم عهدا من ذلك ، وأن
 يتعد تحديدا أصلا . لم يعرف الناس غير نوعين من الرقص : رقصة بطيئة :
 مستقرة فى زمان مزدوج ، وتنويع لهما نابض بالحياة فى زمان ثلاثى .
 والمعناد ان يبدأ الرقص وثيدا ، وباشتداد المرح تزداد سرعة دوران الراقصين ،
 ويتغير الزمن الأصلي للرقصة الى زمن ثلاثى . وحدث ربط مماثل بين
 الرقصات البسيطة فى فرنسا ، غير أنه لسبب غير معروف لم يذهب الالمان
 أو الفرنسيون كثيرا الى ما هو أبعد من الجمع البسيط بين رقصتين . وفى

ايطاليا تقدمت متتابعة الرقص بدرجة ملحوظة ابتداء من أول مؤلفات الآلات
 التى نشرها بروتوشى . فلقد احتوى كتابه الرابع للعود (١٥٠٨) بالفعل على
 شكل جدير بالتقدير يتألف من ثلاث رقصات : الباقان والسالتاريللو والبيفا .
 وتتبع هذه المؤلفات دائما نفس الترتيب مما يجعلها تقصص عن شكل موسيقى
 محدد المعالم . وبعد ذلك برقع قرن ، رأينا ظهور اشكال متقدمة للمتتابعة
 مؤلفة من رقصتين الى خمس رقصات . وسرعان ما رحب بها الفرنسيون
 والجرمان . واضاقوا اليها بعضا من رقصاتهم ، وكذلك الرقصة الاسبانية
 الشعبية : الساراباند التى تجسست بجنسيتهم . وتطورت عملية التنظيم
 الاولى للعود - وهى عملية دقيقة هامة - وتحولت الى مقطوعة تمهيدية قصيرة
 سمحت بفضل تألفاتها البسيطة للعازف بضبط الآلة ، وسميت أيضا هذه
 المقطوعة القصيرة التى تظهر فى الفقرات السريعة المتجهة للرقعة والليونة
 من مقطوعات الارغن بالمقدمات أو preambulum ، وفقدت فيما بعد طابعها
 المرتبط بضبط الآلة ، واصبحت حركة استهلالية « لنوع المتتابعة » .

فى نهاية القرن ، تم الربط بين مقطوعات الرقص فى عدد من الاشكال
 الموسيقية الاخرى . وساعد الجمع بين « المتتابعة » ، ومبدأ التنويع ، على
 استحداث امكانات لاحد لها للتوسع . وهكذا فعندما اهل القرن السابع
 عشر ، كانت هناك وفرة من موسيقى الآلات ، التى اجتذبت انتباه الموسيقيين
 الذين كانوا قد اظهروا حتى ذلك العهد نفورا من « فن الابدائية - المنسقيل -
 والمهرجين » . فبعد المتتابعة الراقصة البسيطة ، ظهرت فى القرنين السابع
 عشر والثامن عشر الافتتاحية والسفونية ومختلف اشكال موسيقى
 الصحاب . وساعد احياء الباروك فى منتصف القرن التاسع عشر على
 الاهتمام مرة اخرى بمتتابعة الرقص القديمة . وحاولت عدة مؤلفات متمعة
 للبيانو استرداد جو النضارة والاناقة لفن عازفى العود والكلايكورد .

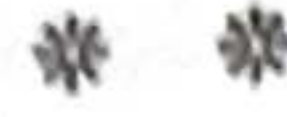
تستهل قائمة حذاق العزف على العود بفرانشيسكو سيبينا تشيينو من
 « فوسومبرونه » وتنتمى مجموعته للعود الى قدم ما هو محفوظ من هذا
 النوع الطريف من الموسيقى ، ونشرهما بروتوشى (١٥٠٧) . ومن بين العدد
 الكبير من حذاق العزف على العود ومؤلفيه ، سنكتفى بذكر فرانشيسكو داميلانو
 (١٤٩٠ - ١٥٦٦) الذى لم يكن مجرد عازف على آلة مما جعله جديرا بوصف
 معاصريه له بالالهى il divino ، ولكنه كان أيضا مؤلفا موسيقيا ذا أصالة
 كبرى . والهمت فانتازياته الاجيال اللاحقة فى شتى انحاء أوربا . وبينما
 قنع اسلافه بالركضات والتألفات المتمعة ، قام هذا الفنان الحساس بنمذج
 كونترابنطات مهيبة ابتعدت عن اتباع انماط تقنية « التلوين » واختلفت
 بذلك من عمل لآخر فى مؤلفاته .

وتبع فرانشيسكو داميلانو حشد من عظماء العازفين والمؤلفين الموسيقيين من أمثال «انطونيو روتا» من بادوا والبولوني «مارك انطونيو ديل بيفارو» والميلاني «بيرو باولو بورونو» و«جياكومو جورتزاني» والفورنسي «فيتشنتزوجاليلي» والد عالم الفلك المعروف، مع الاكتفاء بذكر أسماء قليل من الرواد الذين نشروا العديد من الرقصات والفانتازيات والاعدادات والرشيركاري. وبذلك تزود الشنكواشتو (القرن السادس عشر) بأنواع لا حصر لها من موسيقى الصحاب القرية للوجدان. وحوالي سنة ١٥٩٠، بلغ العود قمة ابداعه وظهر عازفان موسيقيان: جوفاني انطونيو تيرتس وسيمون موليناروكزيمين له. وفي مؤلفاتهما المدونة بطريقة الجداول - ونشرت في العقد الأخير من القرن - ظهر أسلوب خالد للآلات، شامخ مكتمل قائم بذاته، قادر على التعبير عن كل الظلال، ببراعة فنية فائقة اعتدنا الاكتفاء بالربط بينها وبين موسيقى الغناء في العصر.

وخطا فن موسيقى الآلات اعتمادا على عازفي الأرغن والكلافيكورد والهاربسيكورد إلى ما هو أبعد من ذلك. فلقد ظهر الآن من بين الموسيقيين الإيطاليين الذين بلغ عددهم حدا خياليا منافسون أشداء لعازفي الأرغن الفلمنكيين «فيليرت» و«بويس» Buus، ونشر «جيرولاموكافازوني»

سنة ١٥٤٢ في فينسيا Intavolature die Recercari, canzoni. Himmi, Magnificat .. etc c وبهذه المجموعة بدأ أعظم تراث ايطالي لموسيقى الأرغن وصحبه من آلات لوحات المفاتيح. وكما حدث في حالة العود الذي استطاع ان يخلق لنفسه أسلوبا مستقلا للآلات، استطاع عازفو الأرغن التخلص من آخر قيود حرفية التأليف الغنائي، وزودوا الأرغن بمؤلفات خصبة لامعة. وفي طليعة الاعلام - وتكاد كل كنيسة أن تكون قد ضمت واحدا من القديرين على العزف على الأرغن - هناك ثلاثة شغلوا مكانة بارزة في الحياة الموسيقية للقرن السادس عشر، أولهم كلاوديوميرولو (١٥٢٣ - ١٦٠٣) الذي ألف توكاتات ورشيركاري وكانزونات حافلة بالفقرات المثالقة، تميزت بما فيها من ايقاعات مثيرة للاهتمام ممثلة لشخصية الآلة، وبفضل امتلاكه ناحية الفرتيوزية والفصاحة وتنوع أسلوبه أصبح من بين أعظم موسيقيي القرن السادس عشر. وبلغت مدرسة موسيقى الآلات الذروة عند «أندريا جابرييلي» ١٥٣٠ - ١٥٩٦ تلميذ فيليرت وخليفة ميرولو، وكذلك عند ابن أخيه وتلميذه جوفاني (١٥٧٧ - ١٦١٢) وشغل كلاهما منصب عازف للأرغن بكنيسة القديس مارك. واتجهت هذه المدرسة إلى عمل اعدادات للمقطوعات الغنائية، واكتمل في منجزات هذين الموسيقيين ظهور أسلوب موسيقى الآلات. فيه دمجت في المدونة المكتوبة برباط عضوي الحليات والفقرات المرتجلة التي اضافها

الموسيقيون الأوائل إلى مقطوعاتهم عند الأداء، واختفى من هذا الأسلوب الطابع العابر لموسيقى الآلات الباكرة. وشرح «جابرييليان» في تزويد الموسيقى باللون، بالتركيز على النغمات المعتلة لكل آلة، وازجج بين الألوان المختلفة في صورة متوازية. بذلك أصبحنا عند اعتاب الأوركسترا الجديد. بعد أن أصبحت ألوان الآلات عاملا هاما في التأليف، ولكن المجموعات الأوركسترالية لهذين الموسيقيين قد نقلتنا إلى عصر آخر، سوف نتناوله في فصول تالية.



من العسير تحليل السر في أن يجهل فريق من أبرز مؤرخي عصرنا الحديث والموسيقى في تاريخ الحضارة. فمع أنهم قد اختلفوا عن سبقوهم، ولم يحصروا انتباههم في الحرب والمعاهدات وأخبار الملوك والأمراء، بل وتصوروا وجود تكامل بين تاريخ كل من الفنون والآداب والسياسة والدين والاقتصاد والعلم، إلا أن الجانب الأهم من الكتابة التاريخية مازال يجهل جهلا مطبقا دور الموسيقى في تاريخ الحضارة. أن أي مؤرخ ذى سمعة لن يتهم المصورين المعماريين والشعراء والفلاسفة في القرن السادس عشر ببذل قصارى جهدهم في حدود تقنية مازالت بعيدة عن الارتقاء، ولكن هذه العبارة بالذات هي التي تتردد في معرض الكلام عن الموسيقى: «أن أولئك الذين أقبلوا في نهم على كل المفاتيح والمحاسن كانوا يشنفون أذانهم أيضا بالانغمام العذبة. وهكذا أقبلوا عليها، وهي مازالت قاصرة تتبع حرفية فنية لم تبلغ الكمال. كان لديهم آلات للأرغن وأعواد وفيولا وكنارات وهاربات وقيثارات وأبواق. ونوع بدائي من البيانو يدعى بالكلافيكورد أو الكلافيشمبالو». كتب هذه السطور مؤرخ يعد علمه الشامخ أية من آيات البحث، كما يتبين من عنايته بكل مظاهر البراعة الانسانية الأخرى، ولكنه اعتقد أن صفحة واحدة لا غير، أو ما يقرب من ذلك كافية للكلام عن فن امتع حياة الناس، وزين احتفالات القصور وشرف الطقوس الدينية في الكنيسة القديمة، والكنيسة الحديثة بجبروتها وشدة بأسها. أن المؤرخ نفسه الذي التزم الحرص والاناة عند تحريره المصادر الموثوق بها، قد قنع بالرجوع إلى كتابات موسيقية غير ذات بال، وتخلي أحيانا عن أصول المؤرخ، وقاس منجزات عصر ولي ومضى بمقياس جماليات العصر الفيكتوري. على أن أية نظرة خاطفة لكتابات هذا العصر ستعرفه كيف أثارت هذه الآلات البدائية المزعومة نفس مظاهر الاعجاب الذي لاح له الذي أصبح الآن من نصيب أرباب الفطنة في الأداء على بيانو «ستاينواي» الكبير أو الأرغن العملاق. فعندما كان ميرولو يعزف كانت أبواب الكنيسة تغلق للحيلولة دون اندفاع الخلق ودهس الواحد منهم للآخر بتأثير التلهف

للمساح لهم بالمخول . ويهر عزقه اللوسيفيين والعوام على السواء ، وكان الطلاب الذين اجتنبتهم شهرته يتدفقون من سائر البلدان لسماع الفرتينوزو الكبير . نعم كان الموسيقيون وعازقو هذا النوع البدائي من آلة البيانو ، يطربون لهذه الموسيقى التي انتزعت أكبر ثناء من شكسبير .

وهكذا تساوت أشكال موسيقى الآلات في المكانة مع المادريجال النابض بالحياة والموتيت البوليفوني الذي بلغ أقصى حد من الصقل ، والقداس يجالاه وروحانيته . وما يقابل الشانسون المادريجال في موسيقى الآلات هو الكانزونه . أما الشكل الذي حرص على الاتباع الدقيق للبوليفونية وقابل الموتيت في عالم الغناء فهو الريشيركارى . وطبقت كل هذه الأشكال الموسيقية المبدأ الحديث في التلحين . وظهر لنا في الفانتازيات والتوكاتات أشكال من موسيقى الآلات استمرت تحيا دون انقطاع في القرون التالية ، فانتشرت التوكاتات من مجموعات الموسيقى النحاسية ، الفانفار ، في نهاية القرون الوسطى واحتفظت بطابعها المناسب للاستهلالات . واسم التوكاتات مستمد من دق الطبول الذي يصحب مجموعات الطرومبيتات *tocare* (تعنى يدق) وظل طابع الآلات لطرق الاحتفالي لتوكاتات العصر الوسيط سائدا في موسيقى آلات لوحات . في نهاية النهضة والباروك ، وامتد أثره وتضخم بفضل الحظ في . وتعمس توكاتات الارغن الكبير ليوهان سيمتيان باح هذا . افتتاحيات الاوبرات الباكورة . أما فانتازيا أو الفانسد . جللوا فتعد في الواقع امتدادا للعصر الحديث . مقطوعة موسيقية للريشيركارى ، وبينما كانت الحرية الكبرى الممنوحة غير مقيدة بأي شروط . كانت الحرية بلا قيد للموسيقى في القرنين السادس عشر . عشر لاتعنى الحرية بلا قيد ولا شرط . إذ كانت تراعى الوحدة اللحنية للمقطوعات . وهذا مبدأ سمفوني أصيل . وأفضل ما يصور التنوع الكبير في حرفة الصنعة عند الموسيقي هو الملاحظات التي نكرها الموسيقي الإنجليزي البارز توماس مورلى (١٥٥٧ - ١٦٠٢) مؤلف *A Plaine Introduction to Practicall Musicke* (١٥٦٧) في كلامه عن الفانسي : « عندما يتناول الموسيقي أى نغمة ويتوقف عندها أو يشتبها ، ليطلبها أو يقصرها وفق هواه . في هذه الحالة يعرض قفرا من الفن يفوق ما يظهر في أى موسيقى أخرى ، لأن الفنان الموسيقي لا يتقيد بأى شيء (أى بأى نص - أو كما يقول مورلى بأى ترنيمة خاصة *ditty*) . ولكنه يستطيع الإضافة أو التغيير كما يشتهى ، . تضمنت هذه

(*) تانوس جروف : *tocare* تعنى يلعب .

الكلمات الكلام عن مبادئ البناء الموسيقى وجمالياتها التي حظيت بالتقدير ، واتبعت لعدة قرون . أن مثل هذه المبادئ ليست نتيجة عبث وتلاعب في مادة بسيطة بدائية ، ولكنها قواعد مستقطرة من فن عظيم مزدهر .

الموسيقى الجرمانية في اواخر النهضة

إذا تركنا المسرح الاسامى للموسيقى ، سنرى أنه مع الاعتراف بعجز البلدان الأخرى عن منافسة الفن الايطالى في عجائب نقائمه ، إلا أنها شاركت بدرجة لا بأس بها في ازدهار موسيقى النهضة .

لاحظنا التطور البطيء للموسيقى الجرمانية حتى ظهر هنريكويس ايزاك ابن الفلاندرز العظيم . فأمدها بالقوة الدافعة التي أدت الى ظهور شتولتسر وزنفل . ورأينا أيضا كيف اعتمدت الحركة اللوترية على مؤازرة الموسيقيين المرموقين بزعامة الموسيقى اللاهوتى ابن فنتبرج نفسه (لوتر) . وازدهرت الاغنية الجرمانية في النصف الثانى من القرن السادس عشر ، فظهرت مجموعات كبيرة ابتداء من المجلد المسمى

Guter, seitzamer und Künstreicher teutsche Gesang

(١٥٤٤) لفولفجانج شملتسل (١٥٠٠ - ١٥٦١) الذي لحنوا أيضا على بعض الهزليات (على كيفك *quodilibets*) خلت من كل تناسب في الروح الموسيقية ، ولم تزد عن نفث وشذرات منقولة عن المؤلفات الأخرى ، وكذلك كانت الكلمات التي صحبتها . وجاء في أعقابها مجموعات من تأليف «ماتيولى مايستر - وهو من أبناء البلدان الواطئة المجرميين وموسيقى في بلاط درسدن (١٥٦٢) ، اشتهر بالمجموعة الكبيرة المسماة *Gute, alte, und neue teutsche Liedlein* في خمسة أجزاء ، نشرها بين ١٥٢٩ أو ١٥٥٦ ، وجورج فورسكير (١٥١٤ - ١٥٦٨) وهو طبيب من نورمبرج شديد التحمس للهيومانية . واشتد التأثير الاجنبى مرة أخرى بعد ظهور آخر مجلدات فورسكير ، وساد أبناء الشمال والفرنسيون والايطاليون الحياة الموسيقية الجرمانية ، وشقت الفروتولا والفيلانديلا طريقهما وراء الألب ، وسرعان ما ترددت أصداها مرحة الصديق في أعمال الجرمان . وهكذا وصف ليونارد ليختر اغانيه « بالآغاني الجرمانية المرحية الجديدة المؤلفة على غرار الكانزوني الايطالية - *nach Art der welschen Canzonen* »

ورغم وجود موسيقيين عباقرة بين الاجانب من أمثال لى مايستر وسكانديلو وايفو دى فنتو ولامسوس وزينار . وكثير ممن اشعروا الموسيقيين الجرمان بالتهيب ، إلا أنه قد ظهر في النصف الثانى من

القرن على جرماني جنود بلان يوضع في صف هؤلاء الاصنام - كان عشر
 لير هانسلر (١٥٤٤ - ١٥٨٤) بين اوقات الجرماني الذين ارتسوا الى
 ايطاليا (١٥٨٤) - حيث درس ويتلمذ على يد افرودا جاريوني - وسرعان
 ما اتصل به مع ابن ابيه (جوفاني جاريوني) وكان رفيقا له في الدراسة -
 اثر هذا الاتصال كثير من القوافي اللاتينية التي اعيدت بلغة الالماني - وبعد
 الى حوته والاعمال الفطنة التي في اقلية - وهانسلر ليس اول موسيقي
 جرماني يترجم ايطاليا - الا انه اول موسيقي جرماني عظم كان في وحدته
 استتبعه السمعة بالاسلوب اللاتينية بسلوك الجرمانيه الاصليه - وتكثرت
 كثرته ومهرجالاته برتقا ومهرجاناته الفطنة الالمانيون وسك حياه
 جوده في عالم الموسيقى الجرمانيه - كرساته - الزوجه بروعيه النفسية
 الكليه بروعيه ارسنكاته الملقه بالآوان - هناك الفن الكويش - وسر
 بصيرة اقلية *Langgarden neuer deutscher Gesang* (١٦٠٩) اكبر
 خطوة في هذا الطريق الطويل - فكر اقلية في هذه المجموعه اية سمعة من
 آيت تواتر الاسلوب الموسيقي - فيها اعتمد امزاج الهارمونية والكوتراكت
 والصيغ التقليدية على روح قوية صلبية - واستمرت المصداق لاعتني
Alten Gesangs ist ein Verbot (١٦١٠) الموسيقيين الجرماني لعدة قرون
 ليا تفسد كورال موسيقى الالم - *Haupt voll Blut und Wunden*
 العروبة جينا من لاملح المعجزة التي وضعها لها باح - ثمة قطبان اقصران
 من القرنين على القرن - يوفيم ايريك (١٥٤٦ - ١٦١٠) من ماسينجورج -
 ويوفاني اكرت (١٥٦٦ - ١٦١١) من تورنيسيا - والاشكال من اعلمهم
 الموسيقي البروتستانتي المبكر - وكثيرا بالحق وكلمه الجوانب -

لم يتغير موسيقى العود والزرع البرمانيون (وكلمة موسيقى في ذلك
 العصر كانت تعني القيام بالآداء والتأليف معا) عن اقرانهم موثقي الكورال -
 ميشل - هنس كوتر (١٥٤٤ - ١٥٤٦) من ستراسبورج - ومن اوائل من
 اعتنوا ببروتستانتية - والتقليد ليونارد كليلر (١٥٦٠ - ١٥٦٦) - وهانس
 بوشتر (١٥٨٧) - وهو من نورنبرج ايضا جناح الجنوب بين عزاني
 الزرع (ظم يشتر ايضا التمثل في عزته الا في القرن السابع عشر) تميز
 هؤلاء جينا ببارتهم كوتلين الموسيقي رغم عدم اتصالهم بشدة الاصله -
 واعظم عزف الزرع في هذه الطقة هو « بلول هوفباير » (١٥٦٦ - ١٥٦٧)
 استه القاب من سبق تكرم من الجرماني وكثيرين غيرهم من مشاهير عزفي
 الزرع - وهب هذا الفنان تسليوي فترة على خلق الصلح فترة الجمل
 عزفيا في اقلية متحركة موسيقيا ايضا - فيها استطاع تحويل « للتون »
 القاصر الشاع في عصره الى حياك اتيقة مصقولة للآلات -

تزايد عدد موثقي موسيقى العود في القرن الخامس عشر - وان كانت
 موثقات العود النصفه لم تبدأ الا بحلول عشرين *Talantlicher erlesener Organisten*
und Lantzen all die Orgeln und Lantzen ١٥١٢ من تأليف الكونت ارنولد
 هيلينجر ملك بادن (١٥٢٦) - وجاء في اعداد هيلينجر عدد واحد من عزفي العود
 وموثلاته - ان يصحب القدامى حتى ينكر اسماءهم - وهانس جيسر (١٥٢٦)
 (١٥٢٦) وهانس بيلو سيبيل (١٥٠٨ - ١٥١٢) وهانس بيلو وهانس هانيلوبوس
 (من النصف الثاني للقرن) هم مجرد اقل من الزود بين الكورالين الذين
 اشتهروا بتأليفهم طيلة القرون التالية - ولكل باح ذلك عدد موثقات العود -

القرن الثاني للقرن السادس الفرنسي

المنظر بقاء اتجاهات الموسيقى والادب التي ظهرت في العهد الاول من
 عصر النهضة الفرنسية (الكيومانية - والوان بالروح الايطالية) - وهنا بعد
 مرسل بكميها - ظل الفرنسيون يقتفون الايطاليين - غير ان مصلحتهم لم
 تمت عن وجود روح متفردة مملوءة - وانما الباشعرون والاشعراء في عصر ايمان
 عموما بالاعصر القديم - ومما يميز هذا الزمان حتى في مسائل النجدة المعلمة -
 وهذا جودان الشعر جماعة من الشعراء تدعى بالـ *Pléiade* برعاية
 جيزر روميلر طالب الفن الجديد في البحث عن اسلوب جديد مستحدث - وهذا
 البحث الى نهج املاية الفرنسيين والرجوع الى القدامى - وبفضل اشكال
 الواضح للمجد - وازدواج حسه وجوانه والكمال نوه - غمسيل روميلر في
 وقت قصير على قلب امير الشعراء الفرنسيين *Prince des poètes français*
 اما غمسيل روميلر واسمريك في رعاية البلاط في جيل الطول
 في بليف (١٥٢٢ - ١٥٨٩) - وهو صاحب عبقرية خلقة - عالم الفكر في
 حقلان - وجون باقلى اعضاء الجماعة يوتيو في تول - وهو من الاقارب لوان
 الكذهب الثاني والاثلاثون راسخ - و « ريمي بيلو » من رجال المعالجة وما
 شعراء البلاط والاروقة واتون جوزيل ماسار بلاط الملك شارل التاسع
 وميشل التراجيديا الفرنسية الجديدة - ومن بين من يدعو لوان روميلر لربعة
 من الرجال عكست حياتهم واعمالهم المعقدة والاتجاهات الفنية للعصر - فكان
 فيليب دي ميسورت من نماذج الشعراء الفطنتين المسمعين ويوفونور اجويا
 موبنوه وهو من القاصدين الكالكويين ومسانر فعل - استلهم بالبناء امراويل
 في نماذج الاثنية وماتورال ريميه الذي تلمذ في ايطاليا - وميشل غرعة
 اللوح بياطاليا والتمرد في الاسلوب - وغرامسوا مالوب غريمه - ومن بين
 الشعراء البادني التاكيز والنصف من القرن - فلك جاول بكوند الشعر الغنائي
 بقواعد صارمة - وطالب في نفس الوقت بالمصاحفة والمعلولة -

تكشف موسيقى هذا العهد - ومستطوع مستطوعا لو اردنا بالاعمال الفطنة

لشائسون الفرنسية في عصر النهضة (الذي أعقب وفاة جان كان) - عن نفس
الاجامات التي ظهرت في الالب - فيها ارتقاء مماثل لمكانة الهيومانية خلال
القرن السادس عشر - واعتمدت أهمية الأدب - خصوصاً الشعر - على وثوق
ارتباطه بالموسيقى - ولم تعكس الموسيقى على الفور روح تقدم عصرها ،
إلا فيما ندر - وقصد الشعراء في هذه الحقبة جعل اشعارهم متناسبة مع
الموسيقى ، وهكذا مثلاً الروح الهيومانية الصميمة ، فبدت لهم الموسيقى
والشعر كفن ليريكي واحد ، لا يتجزأ ، يذكّرنا بعالم أناكريون وساقو عن
اليونان - وحاول كل من رونساو وباييف اكتشاف شكل يمكن غنائه ، على
طريقة اليونانيين ، فجاءا بشكل من الشائسون اعتمد على نماذج لاتينية
ويونانية ، كانت حصيلة شيئاً مبهماً ، وسرعان ما ابتعد عن محاولة تقليد الفن
اليوناني تقليداً حرفياً ، واختيرت غاية أكثر تحديداً - واتجهت غايتهم منذ
ذلك الحين الى خلق فن ليريكي جديد ، أي شعر ليريكي فرنسي عصري متصور
على النمط الكلاسيكي - وهكذا اتخذت الهيومانية في فرنسا مظهراً فنياً أعظم
واتصفت بروح خلاقية ابداع من ألمانيا ، حيث خضغ الفن للموسيقى الحق
للاهتمامات التربوية (البيداغوجية) والمحاولات الاستتساح الحرفي لطرائق
القدم الكلاسيكية - خلق الفرنسيون اسلوباً جديداً يمثلهم واستعانوا بالاشكال
اللاتينية واليونانية كمجرد نماذج ، أما في ألمانيا فكان الفن نقاش مدارس
تركزت عنايتها على الشكل وشدة التخصص - وفي فرنسا انبعث الفن
تلقائياً - وألف الجرمان موسيقى بسيطة نسبياً للاشعار اللاتينية ، بينما
خلق الفرنسيون موسيقى متفككة ، فلقنوا اشعاراً فرنسية مبنية على انماط
كلاسيكية - هذه هي الشعر الموزون vers mesuré .

ظهرت في فرنسا المحاولات الأولى للشعر الموزون اللقي أو « الموزون » ،
في أواخر القرن الخامس عشر ، وأن كانت أول محاولات ناجحة لانتاج شعر
موزون قد حدثت في إيطاليا بعد ظهور كتاب Versi e Regale de la Nuova
Poesia Toscana (١٥٢٩) لكلاوديو فولجي - وأنشئت بفضلها أكاديمية
الشعر الحديث Academia della Nuova Poesia التي لم يسمح فيها
بغير الشعر الموزون - وانتقلت الحركة لفرنسا ، وبعد محاولات أولية عديدة
ظهر سنة ١٥٦٢ بحث « ندي لاتي » بعنوان Manière de Faire
des Vers en Français comme en Grec et en Latin
(طريقة انشاء الشعر بالفرنسية على غرار اليونانية واللاتينية) - وهكذا
ورغم مزاعم باييف فإنه لم يكن مخترع الشعر الموزون ، وأن صح القول بأنه
أول من اتبعه بانتظام ، وأول من أشار الى إمكان الربط بينه وبين الموسيقى .
ترجع اصالة الشعر الموزون ، كما تصوره « باييف » الى أنه لم يكن
مجرد صورة منقولة عن الشعر الكلاسيكي ، ولكنه منظوم باللغة الفرنسية .

مساير لروحها ، متوافق مع مبادئ النظم الكلاسيكي - وبعد أن ارتقى
بالأوزان الدقيقة لهذا الشكل كثيرون من الموسيقيين الذين كانوا على
اتصال بما أصبح يدعى فيما بعد بالاكاديمية ، فرفضوا إيقاعه على الموسيقى
بل وناقضت به البوليفونية ذاتها - ويمثل « الشعر الموزون » - وهو من أعجب
الأمثلة التي فرضتها « الهيومانية » - عند تطبيق معتقداتها - مظهراً هاماً لمعتقدات
الفن في عصر النهضة الفرنسية ، على أن اصحاب البقطة والانتباه من
الموسيقيين كانوا على إدراك ما قام به باييف بالبرح ، لأنه في الواقع قد حاول
ارغام اللغة الفرنسية على اتباع إيقاعات متفككة بضعف ، وغير مناسبة لها
كما كانت هناك استحالة أخرى ترتبت على تقييد اللغة بحيث تتماشى مع الدقات
الموسيقية ، لأن الموسيقى القديمة التي حاول باييف تقليدها مقسمة الى جمل
وليست مقسمة الى مجموعات إيقاعية توحى بموسيقى الآلات - ورفض زعماء
موسيقى الشائسون في النصف الثاني من القرن اتباع نظرياته ، واعتقدوا أن
ارغام الموسيقى على اتباع Pulsating group (bur rhythm)
يعنى القضاء على تعابيرها الكامنة ، ومن ثم رفضوا اتباع هذه الطريقة ، وعندما
فعلوا ذلك اقتربوا بالفعل من الفكرة الكلاسيكية أكثر مما فعل أي لغوي متمسك
من الهيومانيين .

وجه المعاصرون انتقاداً مريداً الى الشكل الأدبي « للشعر الموزون » دون
نظر الى لحنه الموسيقي - ولم يلق ترحيباً الا في دوائر أدبية معينة سادت فيها
الميل الهيومانية - ومن بين المنظمات التي ناصرت قضية الهيومانية
« الأكاديمية الفرنسية للشعر والموسيقى » Academie Française de Poésie
et de Musique - أول أكاديمية تنشأ بفرنسا ، وتتبع في الفن معايير نظرية
بحثة - ولم تحاول البتة تعميم ما حققته ، وسوف تمنح لنا الفرصة للكلام عن
الأكاديمية في فصل تال .

شابه « رونساو » باييف في اهتمامه بإعادة احياء الفن اليوناني ، ولكنه
اتبع طريقاً آخر ، فاعتقد أنه قادر على احياء الروح اليونانية بطريقة غير
مباشرة ، بتقليد الايطاليين ، وأما القول بأن شعر رونساو قد قصد به دائماً
« التناصب على نحو رائع مع الموسيقى » فلا يمكن الركون اليه كثيراً (*) ،
أن نظرة هذا الشاعر العظيم من شعراء عصر النهضة الى الموسيقى مسئولة
الى حد كبير عن الحضارة الموسيقية الفذة في فرنسا في القرن السادس
عشر : الحضارة التي عكست على نحو رائع عبقرية ابناء الغال (فرنسا) ،
فقبل ذلك ، نظر الى « الصوتيات » كشكل أدبي مستقل - فلما جاء رونساو

(*) أندريا بيو - يوهان سيستيان باخ - باريس ١٩٢٤ - الطبعة السادسة من ١٨٢ .

واترك امكان الموازنة بينها وبين الموسيقى ، اسفر ذلك عن ظهور الصنوف
في مظهرها الحديث ، وتضمن ما نشر سنة ١٥٥٢ اربعة انواع كلها مناسبة
للموسيقى الفها اعظم مؤلفي موسيقى الشانسون في العصر : « جانكان » ،
و « موديه » و « سيرتون » و « جوديمي » . ومن النواحي الأخرى المثيرة
للاهتمام فيما قام به رونسار : استنكاره للتلاحين الدارجة ، واصراره على
عمل تلاحين بوليفونية لاشعاره ، ومن هنا نشب الصراع بينه وبين بعض
معاصريه ، وان كان الكثير من شعره قد راح ضحية « المونوفونية » الشعبية ،
وبعد ارتقاء هنري الرابع للعرش - وبخاصة في فترة توليه للحكم ، اتجه
الموسيقيون الى القوالب غير الفنية « كباليه البلاط » و « آريا البلاط » وتلاشت
البوليفونية الفنية ، ومعها رونسار ، الذي التصق اسمه بالموسيقى البوليفونية
المسكولة .

في آخر عصور تأليف « الشانسون » ، تحول التعبير الثقافي الذي عرف
عن المرحلة الوسطى من أسلوب عصر النهضة ، الى أسلوب أكثر تعقيدا
وصقلا ، لم تعد الصدارة للشانسون كعادة فنية ، فهي كنمط ازدادت اتجاها
الى التلويح بين العناصر المختلفة ، ووقعت بالفعل تحت تأثير المادريجال
الاطاللي ، في أواخر عصر النهضة . ويمكننا ان نختار بين الموسيقيين
العديد في العصر القليل من الممثلين له : غليوم كوستيليه (١٥٢١ - ١٦٩٦)
ويقال أنه من أصل كلتى ، ولكنه عاش حياته كلها في فرنسا . وجمال
شانسوناته ، وصفافها من دلائل شكل كامل الاستيفاء . فهي تتألف من
اقسام محددة المعالم ، توحى من حين لآخر بوجود بناء شكلي يمكن وصفه
بالرموز ١ - ب - ١ . كما ان الموسيقى عندما يعيد عرض أى قسم بامانة ،
يبدو وكأنه قد اتبع شكل « الروندر » رغم عدم تماثل المادة اللحنية . ولعل
كلود لوجين (١٥٢٨ - ١٦٠٠) موسيقى البلاط عند الملك هو أبرز موسيقي
فرنسى في النصف الثاني من القرن ، ومن انصار « الشعر الموزون » الذي
نادى به « باييف » . تميز أسلوبه بشدة حيويته وبألمعية صيغته الخطابية
والحانه خلابة لنضارتها . ولكن هناك تحولا في الروح قد كشف عن نفسه
في الكثير من أعمال هذا الشاعر الموسيقى الممتاز . فلقد أظهر في لحنه الذي
وضعه لقصيدة رونسار : « الربيع » - واقترب في أسلوبها بعض الشيء من
أسلوب فيكي - ميلا الى اتباع أسلوب الموتيت الأكثر وقارا . وعلى الرغم من
غزارة ما عنده من كونتراپنط الا انه كثيرا ما ينجح الى الرقابة ، وبخاصة
عندما يؤثر التأليف لأكثر من سطور اربعة . فلقد اتجه الى التأليف حتى لثمانية
سطور لحنية ، وهذا امر غير مألوف في الشانسون . وينزع عندما يفعل ذلك
الى الرجوع الى الحيل الكونتراپنطية ذات الطابع التقليدى ، وبذلك ازداد

الجانب الشكلى في أسلوبه . أن ظهور مثل هذه الميل في عمل هذا الموسيقي
الموهوب الى حد بعيد يمكن ان يعزى الى قرابته بالهجوت (البروتستانت
الفرنسية) واعتناق معتقدات باييف التي بدت بالضرورة اقرب الى سيطرة
ضيقة بالنسبة لهذا الموسيقي الرشيق المثالي بطبعه . و « بير سيرتون »
(مات ١٥٧٢) من ملحنى الشانسون أيضا ، الفياضين بالحيوية من أبناء
المدرسة القديمة ، وأهميته كمؤلف لموسيقى الكنيسة ليست أقل شأنًا .

بقى بعد ذلك ملحنان هاما آخران للشانسون : جاك موديه (١٥٥٧ -
١٦٢٧ - أحد انصار باييف المتحمسين ، ومبدع الكثير من الشانسونات
« الموزونة » ذات الاربعة سطور لحنية ، ورولان دى لاسوس ، الذي اكتمل
في شانسوناته بحق تطور هذا الشكل الموسيقي الرائع . جاء موديه بأمثلة
عديدة للموسيقى المعتمدة على « الشعر الموزون » . وما يمكن ان يقال عن
مثل هذه الموسيقى قليل نسبيا . فما قد يقال عن أى مقطوعة من المقطوعات
ينطبق على خير وجه على باقى المقطوعات لتماثل طبيعة شكل هذا الشعر .
تألفت أمثلة موديه في الأغلب من شانسونات قصيرة ذات تألفات بسيطة
لا تختلف عن الكورالات اللوترية الباكزة . وتزود لاسوس بفضيل
تعدد جوانبه واتساع تجربته في مختلف الاشكال بحرفية ساعدته على التعبير
بمهارة وبراعة عن نفسه في أى أسلوب ، فكان قادرا على اتباع الأسلوب
الفرنسى المميز لجانكان بكل ما فيه من « تكلف » ، أو اتباع أسلوب « غالى »
واضح على غرار سيرتون مثلا . وبالرغم من تنوع النبر بلا حد في شانسوناته
فان موسيقاه قد تكيفت على خير وجه مع النص . ولكنها لم تتجه للوصف
بتاتا بالمعنى الذى فهمه جانكان . ربما بدا من العسير ، ان لم يكن مستحيلا
العثور على أية هفوة في شانسونات لاسوس ، وستظل تاجا يتوج هامة
شانسونات عهد النهضة . على أنه من المستطاع اكتشاف شيء من الانعزال أو
من السخرية في هذه المؤلفات قد عبر عنها بطريقة بارعة للغاية . فمن حين
لآخر نصادف حواشي منمنمة تضاف الى الشانسونات المكتملة أو انحرافا
مفاجئا الى التعقيد البوليفونى ، وانما في سلاسة لم تؤثر على روح الأسلوب
السائد ، أو تعرضه لأى تشويه . وربما اكتشف لأول وهلة مثل هذه
الاشياء شيئا من السخرية اللاذعة . ويذكرنا هذا بباق ، الذى عرف بعدم ميله
للتظاهر ، وبمرونته ، وكان يلجأ من حين لآخر لموضوع من الفوجة أو غيره
عن الالحن التى الفها موسيقيون أقل منه مكانة ، ويصنع منها مؤلفا هائلا ،
وكانه يرغب في كشف ما فى هذا اللحن من امكانات كامنة .

لو قارنا مبدعات آخر شانسونات النهضة بشانسونات العصر السالف ،
نستطيع القول بكل اطمئنان بان الشانسون قد ازدادت تعقدا ، كما فقدت بتأثير

المرتيت والمادريجال (التي ساعدت في خلقه) النضارة والتلقائية اللزمين لها كشكل فني فريد . ومما يثير الاهتمام تفوق المادريجال في هذا العهد على الشانسون الى حد بعيد ، وتراجع الفرنسيون - الذين تعلم منهم الايطاليون والانجليز - الى الوراء ، بعد انتشار الاشكال الايطالية والانجليزية . ورغم الشعبية الكبرى لهذه الاشكال الايطالية والانجليزية الا أنه قد بقي ميدان آخر في الموسيقى الفرنسية ، تميز بخصيه واثارته للاهتمام ، ولم يزح الستار عن جانب كبير منه .

الهجنوت وموسيقاهم

ظهرت البروتستانتية في فرنسا في وقت مبكر من القرن السادس عشر ، وزودتها المعتقدات اللوترية بقوة دافعة كبيرة ، ولاقت اضطهادا مباشرا لم يحل دون حدوثه التسامح النسبي لفرانسوا الاول ، وتزعم اخته مرجريت أميرة نافار للحركة البروتستانتية ، ورعايتها لها . واشتد الاضطهاد بعد ازدياد عدد الهجنوت ، ولكن بمجيء سنة ١٥٠٩ ، ازداد عددهم بقدر كاف سمح لهم بعقد محفل قومي ، قام بتشيد كنيسة تؤمن بالكالفينية ، وحكومة « مشيخية » . ونجح الهجنوت رغم التفاوت الساحق بفضل وحدتهم . ولا جدال في أن ما تعرض له الهجنوت من اضطهاد بلا شفقة ولا رحمة انما يرجع الى حد كبير الى كفاءة تنظيمهم الذي جعلهم موضع تهديد سياسي للتاج ، ويؤيد ذلك الاتهامات المتبادلة بين البابا بولس الثالث والملك فرانسوا الاول حول شدة القسوة في معاملة البروتستانت .

وساعدت على تدعيم دعوى الاصلاح الديني في فرنسا اللسان التي وضعها « كليمان مارو » لترجمات المزامير ، وقامت بدور فاق أي دور آخر ، فلم تلق في هذا البلد الترجمات الدارجة للكتب المقدسة أي اكتراث . وتمشيا مع الروح الهيومانية استمر تفضيل الشعر على النثر ، حتى في أبعد الموضوعات توافقا معه .

سيطرت على موسيقى البروتستانتية الفرنسية ، روح زعيمها . ويذكرنا هذا الموقف بدور لوتر في الكنيسة البروتستانتية الجرمانية . لم يكن جان كالفان (١٥٠٩ - ١٥٦٤) ميالا للموسيقى . إذ أدرك آباء الكنيسة أن الموسيقى « في حالة ممارستها ممارسة صحيحة تساعد على الترويج عن النفس ، ولكنها تؤدي أيضا الى النزوة والشهوة ... » وعلينا أن نحذر مما تهيئوه من فرص لانفلات العيار والانحلال ، أو التخنث بتأثير ما فيها من متع فوضوية . ان روح القديس اغسطين والبابا جريجوار هي التي تتحدث من

خلال هذه الكلمات ، أي نفس روح الورع الصارم واخلاص الايمان التي تسببت بصرامتها وجمودها في شل ايطاليا لعدة قرون ، ولكن هذه الروح هي التي حالت دون مشاركة ايطاليا فيما حدث من تقدم موسيقى خصب في عالم القوطية . واثارت قسوة اتباع كالفان موجة من الاستنكار . وبمضي الزمان تعدل الكثير من معتقداته تعديلا جوهريا . ولم تعد تؤمن بآراء كالفان بحذاقيرها حتى الكنائس التي اتبعته واتبعت عقيدته . على أنه من غير المستطاع الشك في اخلاصه وحماسه . ولذهبه قيمة عظيمة في تاريخ الفكر المسيحي ، ومع هذا فمن الجدير بالذكر الا يحدث أي تفوق موسيقى في البلدان التي رحبت بالعقيدة الكالفينية كاسكتلندة ، حيث غرس جون نوكس هذه المبادئ ، وكذلك في بعض اجزاء من هولاندة وسويسرا وولايات نيو انجلند بعد ان استقرت هذه المبادئ في حياتهم ، أما في فرنسا حيث ظل الهجنوت أقلية صغرى ، وانجلترا التي اضطر البيورتان فيها الى التنحي عن زعمائهم ، فقد سارت الامور في طريق مختلف ، ولكن الثقافة الموسيقية لاتباع لوتر قد وقفت دائما موقفا غريبا متبائنا مع الاتجاه المتزمت الذي عاين الموسيقي في اجزاء من انجلترا والمانيا وويلز وسكوتلاندة وبعض اجزاء من سويسرا والمانيا . وأما أنه من غير المستطاع اخماد حب الشعب الراسخ للموسيقى فامر يمكن تبينه من الاغاني الفولكلورية في كل هذه البلدان ، وحتى عند الاسكتلنديين أقل الناس ميلا للافصاح عما في وجدانهم ، فلقد انتجوا عددا وفيرا منها . وكان فنهم الموسيقي اماجاء في مرتبة أدنى من فن البلدان المحيطة ، أو اخفق اخفاقا تاما في النهوض .

بعد ابعاد كالفان من جنيف ، اختار ستراسبورج مقاما له (١٥٢٨) وقرر مجازاة المثل اللوتري ، فاختر بعض المزامير لشعائر كنيسته ، وعلى الرغم من وجود تشابه بين نوايا المصلح الديني السويسري ، ونوايا لوتر الا أن نتائج أعماله قد جاءت متعارضة على طول الخط مع نظرة المصلح الجرمانى الى الموسيقى . وكان قد بدأ الابتعاد عن النظرة اللوترية الى الموسيقى في الكنيسة البروتستانتية بأولريخ تسفنجل (١٤٨٤ - ١٥٢١) ، مع أن هذا المصلح السويسري كان شاعرا وموسيقيا . واتخذ الاتجاه طابع العداء القاطع عند كالفان الذي تعمد التخلي عن التقاليد الموسيقية التي تمسك لوتر بالمحافظة عليها . تعمد اذن كالفان قطع الروابط التي تربط بين موسيقى الكنيسة والفن ، وبالح في التركيز على الجوانب الاخلاقية في الحركة مما هدد باخماد جذوة الاغنية الشعبية الفولكلورية التي كان لها تأثير بعيد على الموسيقى البروتستانتية الباكرا . وطبقت على الموسيقى الشعائر الصارمة الهادفة الى البساطة عند كالفان ، وكذلك التشدد الذي اتبعه رجال الدين في فرض قواعد الاخلاق ، بل وبعض التعاليم الخاصة بتحريم البذخ في اللبس

وطرق عيش المواطنين . وألقى في السجن بلويس بورجوا الموسيقى المصالم
الوديع ، لأنه عدل نغمات بعض المزامير « دون أنن » بعد أن خدم مجلس مدينة
جنيف الشحيح بلا مقابل .

واجهت الكالفينيون ، وهم خاضعون لهذه الظروف مشكلة أبداع موسيقى
تمثلهم وفقا لهذه الاتجاهات . ورجع كاليفان الى الموسيقيين البروتستانت
لتلحين المزامير ، ولكنه رأى وجوب الاكتفاء بغناء الألحان البوليفونية للكتاب
المقدس في البيوت ، أي في محيط عائلي ، وفي نطاق الأصدقاء ، لغاية التهذيب
والتسبيح بحمد الله . وعند التعرض لموسيقى شعائر العبادة في الطقوس
الدينية في الكنيسة رفض السماح بأي شيء أكثر من ترتيل بعض الغناء
الجماعي البسيط . وألف الموسيقيون الذين عملوا في ظل هذه العقائد الجمالية
الطقسية الصارمة هارمونيات بسيطة لنغمات المزامير بدت باهتة أقرب للغاية
العملية منها للفن . ومع هذا فقد نهضت الموسيقى البروتستانتية الفرنسية
« التي رثى اقتصارها على البيوت » ، وسرعان ما ظهر فيها نظير وقور
للموتيت البوليفوني ، واستعمل الكونترابنت فيها بمهارة كبيرة وفهم . ويصح
في الواقع وصف الحان المزامير الأكثر اتقاناً « لكلود جوديميل » و « جال
مولويه » بأنها موتيتات كبيرة اعتمدت على ترجمات فرنسية للمزامير .

نشر كليمان مارو ثلاثين مزمارة في جنيف (١٥٤٢) وأتبعها بمجموعة
أخرى مؤلفة من خمسين مزمورا مع تمهيد لكالفان ، صرح فيه بإمكان
استخدام الأغاني في حالة تزويدها بالحان معتدلة « حتى في الكنيسة » .
وراصل العمل بعد وفاة مارو ، تيودور بيز Bèze (١٥٥١ - ١٥٦٢) ،
اليهوئاني العالم ، والمدافع الرئيسي عن كل جموع الإصلاح الديني في فرنسا ،
وبدأت الحان المزامير في الظهور . واشترك من بين الموسيقيين الأساسيين
في هذا العمل : لويس بورجوا (١٥١٩ حتى بعد ١٥٦١) مؤلف الكثير من
النغمات لمزامير جنيف . وكلود جوديميل (١٥٠٥ - ١٥٧٢) الذي قتل
بفضاعة في مذبح الهجنوت في ليون ٢٧ أغسطس سنة ١٥٧٢ . وكان جوديميل
قد انضم - وهو موسيقي قدير حسن التدريب - الى صفوف الهجنوت بعد أن
ألف عددا من القداسات والشانسونات ، وتوافر له حسن استعداد ساعده
على تزويد المزامير بالموسيقى . وفي سنة ١٥٦٦ ، ظهر من كتب مزامير
جوديميل ثمانية أجزاء احتوت على الحان شامخة في أسلوب الموتيت . ووضع
جوديميل لحنين آخرين لمزامير مارو ، وبيز . وفي سنة ١٥٦٤ نشرها في
صورة مختصرة ، ووضع لها الحاناً موسيقية في أسلوب الموتيت وإنما بصورة

معتدلة ثم نشر سنة ١٥٦٥ المزامير كاملة في أسلوب شديد التبسيط ،
لم تزد فيه الهارمونية عن أكثر من تألفات . وقصد بهذه المزامير ، التي روعيت
فيها البساطة ، قيام جموع المصلين بغنائها .

أصبحت مزامير الهجنوت في نصها والحنان جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى
البروتستانتية ، وأحدثت تأثيراً هائلاً في شتى أنحاء أوروبا البروتستانتية
والمستعمرات الأمريكية . وظهر في القرن السادس عشر وحده ما ينوف
عن المائة طبعة فرنسية لهذه المزامير ، وسرعان ما شعر العالم اللوتري
بالأثر القوي لهذا الفكر الموسيقي الذي لم يعبر عن روح الكتاب المقدس فحسب ،
ولكنه التزم معناه الحرفي أيضاً ، وبذلك عمد الى تقييد نوع الموسيقى الذي
نادى به لوتر ، بل واتجه الى الاعتراض عليه فابتعد بذلك عن أي مقاصد
فنية . ولا تكمن أهمية المزامير في الحانها التي أصبحت موضع اعتزاز مختلف
الطوائف البروتستانتية التي تنظر اليها نظرة تقدير ، بقدر أثرها المقتنع
المتسلط ، وما استحدثته من اتجاه وأسلوب وطريقة في التلحين . وبدافع هذا
التأثير ، عاد رجال اللاهوت الى الاصرار والالاح لاستعمال اللغة الدارجة
والتركيز عليها ، واشتركوا مع الموسيقيين في الابتعاد عن نظرة لوتر الجمالية
الفنية التي بدت خطيرة في نظرهم ، لأنها قد تؤدي الى الانحراف عن روح
الورع والاخلاص . والنتيجة الخالدة لهذه الرجعى الى الاتجاه الاغسطيني
هي الابتعاد عما يدعى بالحن « التنور » ورفعت نغمة الكورال من سطر التنور
الأقرب الى الغموض ، ونقلت الى السطر العلوي أو السوبرانو . ونشر
«لوكاس أو زياندر» (١٥٢٤ - ١٦٠٤) واعظ البلاط في فورتمبرج ومن المتعدي
الجوانب ذوى الثقافات العالية أول كتاب Fifty Spiritual Songs Psalms
(١٥٨٦) ، وفيه تم تنفيذ القاعدة الجديدة بطريقة منهجية . وبعد نشر هذا
الكتاب ، وصلنا الى مرحلة جديدة في تقدم الكنيسة : النظر الى المميزات
والقيم الفنية كأشياء متعارضة مع مطالب الدين ، فبدت الأغاني البروتستانتية
الجديدة الشبيهة بالتراتيل في بساطتها وصرامتها أشبه بموسيقى المناسبات
Gebrauchsmusik التي لايراعى فيها غير جانب ما ينفع جموع المصلين ،
ورفض فيها أي عون من دوائر الفن . وقدر لهذا الاتجاه الجديد الذي قد يبدو
جديداً كريهاً ، ان ينتج فناً عظيماً بمجرد فتور ما فيه من عداء أوائل الكالفينيين
لعالم الفن ، وان كان التقدم لم يبلغ غايته في البلد الذي نشأ فيه .

أسبانيا وموسيقاها أبان عصر النهضة

لم تتوحد أسبانيا ، وتصبح دولة الا في وقت متأخر نسبياً (في القرن
الخامس عشر) ، وبذلك كانت أكثر بلدان العالم الكاثوليكي اتصافاً بالروح

الوسيط ، وتشبها بالكاثوليكية . كانت الكنيسة تتذكر دائما ما بينها وبين الدول الاسلامية والمجاورة من أوجه خلاف ، وحشها ذلك على زيادة اليقظة والحرص على الوحدة أكثر من كنائس البلدان الأخرى . وملاتها الحرب الصليبية ضد غرناطة (العربية) من جديد بحماس واضح ، ولم تشارك الكنيسة في رسالتها نحو أوروبا الا بعد طرد العرب سنة ١٤٩٢ ، وكانت قبل ذلك الحين تعيش في عزلة . والكنيسة الإسبانية قومية المنزع ، وان اتصفت بكاثوليكيته الصميمة ، فلم تتأثر بحركة « النهضة » الا قليلا ، وتكاد الا تكون قد تأثرت بحركة الإصلاح الديني (البروتستانتى) . وساعد على احتفاظها بسلطان الكنيسة الوسيطة صراعها مع الاسلام ، واستقامة تعاليمها المعتمدة على التعاليم (السكولانية) والأخلاقية ، وتنظيمها المثالي ، وتشبعها الكامل بالروح الصوفية ، وعزلتها . ثم جاء الهابسبورج بفرسانهم فارتفعت شبه الجزيرة الأيبيرية الى مصاف القوى العالمية ، ولكن طموحها قد ظل مشبوحا بالعاطفة الكاثوليكية ، وسلح هذا البلد وهذا الجو البابا بسلطان سياسى هائل تمثل في شخصيتي شارلكان وفيليب الثانى ، واجناتىوس لويولا القوة المحركة للنشاط الكاثوليكي . وذابت القومية الإسبانية في الروح العالمية لروما ، وأسفر ذلك عن ظهور مثل الحركة المناهضة للإصلاح البروتستانتى . وهذا هو سبب عدم إمكان فصل الحضارة الإسبانية عن الكنيسة ، وبذلك يتحتم معرفة الكنيسة الإسبانية قبل التعرف الى فن اسبانيا وأدبها .

لدى التنوع الشديد في خليط اجناس اسبانيا المؤلف من ايبيريين وكلتيين وبشكونسيين وقوطيين وعرب وبرابرة الى صبغ القومية الإسبانية بصبغة غريبة جعلتها مختلفة عن باقى الامم الرومانية . وربما امكن رد قسوة الخلق الاسبانى الى غلبة العاطفة على الارادة . وقد تمثل هذا فى محاكم التفتيش والافتتان بمصارعة الثيران . ومن المقومات التى ساعدت على ظهور حضارة يتعذر وصفها زهد الاسبانى ، وشدة تعلقه - الصارم بالتقاليد ، ومثابرتة على خدمة الكنيسة ، اعتمادا على روح صهرتها الصراعات التى دامت قرونا طويلة مع الغزاة الافريقيين ، وزاد من صلابتها الحرارة اللافة لارض قسطالة الوعرة .

وساعد الايمان الذى لا يتزعزع بالتقاليد والاعجاب بروح الشجاعة والارستقراطية التى غمر بها فرسان الاقطاع البلاد على ظهور شعور بالزهو ، واحساس ارستقراطى بقيمة المظهر والشكل ، وسمو فى الحديث ، والتحليق بالشعر الى افاق عالية ، وقدرة ملحوظة على البلاغة . كل هذه السمات واضحة فى كل مظهر من مظاهر الفن الاسبانى . ومع الاعتراف بتعذر انكار اثر المشرق ، الا انه لا يصح اعتباره الدعامة الاساسية للحضارة الإسبانية . فالى جانب اتصاف الاسبان بالميل الى الزخرف المعروف عن المشرق ، فانهم قد

انحازوا دائما للواقعية ، المقابلة للولع بالزخرف . ومن السمات الإسبانية الاصلية الافتتان بالطبيعة الخالية من الحلية ، وشدة البأس ، والتحرر من كل وهم ، ولا يمكن مصادفة هذه السمات فى تكوين أى شعب رومانى آخر .

تشابهت اسبانيا مع المانيا فى بعدها عن الفن الكلاسيكى وعن الروح الخالصة للرينسانس . وبلغ الفن الاسبانى نضجه فى عصر الباروك ، فبرز فيه الفن القوطى المتأخر بغير خضوع لتأثير عصر النهضة ووساطته . كانت رسالة عصر النهضة ، مع تكرار ما قاله ميشليه بمثابة « كشف عن الانسان - decouverte de l'homme » ، وان كان ما تحقق اكتشافه فيها هو موطن روح الانسان ، لا الروح ذاتها . وعثر الباروك على روحه ، واكتشف انها روح خلقت للمعاناة . كان الانسان فى عصر النهضة يقول وهو يبتسم : نحن نحيا Vivamus ، وأما انسان عهد الباروك ، فكان يقول memento mori « تذكر أنك ستموت » لم ينطق أى شعب من الشعوب بهذه الكلمات بحماسة وحرارة مماثلة للاسبان . وبهرت معضلات الاخرة الابدية الأيبيريين ، وأشعرتهم فكرة القدر بالقشعريرة . وكم هناك من اختلاف بينهم وبين الايطاليين . فلقد اتسم ، حتى قديسيهم ، بالتحرر والتعاطف على هذا العالم والعلم بأحواله ، ومعرفة متع الارض ، وعدم الاستخفاف بها . تفسر هذه الخصائص القومية لماذا قدر لاطاليا مناصرة النهضة تاركة اسبانيا - حيث كان كل شىء غارقا فى دنيا الكنيسة - لعالم الفانتازيا والانفعال والفخامة الماثورة عن الباروك .

يصعب القول بأنه قد تم كشف النقاب عن الموسيقى الإسبانية فى العصر الوسيط وعصر النهضة وبداية الباروك . كما ان موسيقى الكنيسة - وبخاصة فى العصور الاولى - تكاد الا تكون معروفة على الاطلاق بسبب عدم نشرها . ومع هذا فلا بد ان تكون الحياة الموسيقية فى اسبانيا قد تميزت بخصوبتها الفذة ، فقد شاعت الاتصالات الموسيقية الحية بين قسطالة وقاتالونيا واراغون وبين فرنسا والفلاندرز واطاليا . وفى هذا المقام ، يمكن القول بأن تأثر الموسيقى بعصر النهضة قد فاق تأثر الفنون التشكيلية بها ، وبأن بقدر يمكن تقديره . وقام « الفونسو الشهم » (١٣٩٦ - ١٤٥٨) ملك اراجون وفاتح نابلى والنصير المتحمس للفنون والآداب بالكثير لزيادة تأثير النهضة ، فلقد أوصى عند وفاته بنابلى لابنه فرد يناند ، وباراجون لاختيه خوان الثانى وبذلك استمر الاتصال بين البلدين ، فاشترك كثيرون من الاسبان فى كورس الكنيسة البابوية ، كما خدم بعضهم فى بلاط سفورزا بميلانو . وتوثقت الصلة بين البلدان الواطئة واسبانيا حتى قبل عهد الوصاية .

والصوت من « الشاعرون دي جوست »
عند الأسبان الرومانسك ، وديتها القصير والاولية التبولون - وتعد
على تلك بسيطة كمن « بالتوناس » وتشتق هذه الرومانسك مكانة
رعا فقلت في اميها مكانة الفرجال في ايطاليا - ووضع موسيقى العود
الاسبان تنوعت « للتوناس » التي كانت تصحب لقاء الرومانسك ، وورث
الفرح الاسباني حكاية الفضة ، والتسوية السامية ومساولاته النفسية
التي عكست كل ملامح المثلث القومي في المستقبل ، عهد « ديوان الصبر
روح الرومانسك الى جو المسرح القومي في المستقبل ، عهد « ديوان الصبر
المصالح *Libro de Buen Amor* لشاعر خوان رويس (1282-1350) -
من اروع العزلات في الادب العالي - لادب الواقعي العظيم الذي ظهر في
القرن التالية في قصص الاقارب والشرع - فقد ظهر في هذه القصص ،
وفي اقل الظاهر الطرف الاسباني والفرانسياسي ولهجة الاقارب التبولون
وتنوعت الاسبان والروح الارستقراطية الشعبية ولهجة الاقارب التبولون
والصكيات التي كثيرا ما اتجهت الى القصص ، الكوميديا البطولية
بصورة غلب -

والى جانب الشكل الاصيل في الشعر الاسباني - وخصوصا الكاشيرون -
أو مجموعات الرومانسك والاغاني الاخرى ، علينا ان نضيف من الآن فصاعدا
شعر البلاط والترنم ، بتسميه وتلكه ، الذي ارتقى بتأثير النهضة الايطالية -
لم يكن « البتراركيون » الاسبان اقل شاعرا من اقربائهم الايطاليين ، ومثل
رثي الشعر المأخر ، وموسيقى لشعرهم قمة الجمال التي تستطيع اي لغة
بلوتيا - واستمرت الرومانسك الاصيل في البقاء ، ولكن ما ان حل الشك
الآخر من القرن السادس عشر حتى تحقق اتصال عروسية الاسلوب
الايطالي *Italiano modo* ، فكف ربط عن الشعراء على اعادة صياغة
الرومانسك القديمة ، وتاليف رومانسك جديدة ، واحتل المسرح مكانة
الرومانسك في العصر المأخر ، وكشفت العبقريه الاسبانية عن نفسها - هنا
وفي القصص - عن اعظم قدر من الفصولة والاصالة ، وعبرت عن كل مآل
الشعب الاسباني من شاعر وتطوعات - على ان المسرح يتقلنا بالفعل الى
اكثر اليايين نميلا الباروك -

واتج هذا العصر الشعري الرائع موسيقى عكست بلخلاص الروح التي
تبع بها الشعراء - وتعرفنا الرومانسك والصوتية والقبلايكوس (التي
تشرها فرانسكو اشخو بلرييري عام 1980 بعنوان *Concionero Musical*

de los siglos XV XVI مقدار ما في هذه القرون من خصيب ابداعي موسيقى يؤثر
النهضة - فمن الرعمانة والضمير النضوية المؤلفات الثلاثة مسطور لحنية في
الربعة شاعرية ومكون من تاليف الشاعرين الكبير خولان دي انثيا (1469
1528) - ومن الطريف ان يستخدم هذا الشاعر مصطلح *arte de Trobar*
عند كلامه عن حالة الفن الشعري في اسبانيا - وهكذا رجع للظهور تقليد
الترنم العود في الجمع بين الشعر والموسيقى ، واشتغل الشاعرين بتاليف
الموسيقى - أو هي ظلت على قيد الحياة فيما يحصل - في هذه الجالامات
والاغاني ، التي تميزت بشدة اخلاصها وحرارة مشاعرها ، ورفعت من
شأن اسبانيا ووضعها في مصاف الامم الموسيقية الرائدة في عصر النهضة
الاغاني القليلة المصنوعة بالعود التي انشأها اعظم المغنين وعازفي العود في
النصف الأول من القرن السادس : دون لويس ميلان ، ولويس دي نارفيت ،
والونتكوي مودارا ، وبيجيل دي فونيانا - وهي الآن معصورة في طبقات
حديثة تكشف عن فن موسيقى فائق السمو والمثل -

كانت الموسيقى الغنائية الشعبية على قدر كبير من التقدم ، وتعارض في
منازل انحاء اسبانيا - أما موسيقى الآلات الخاصة بالعود والآلات لوحات
المفاتيح ، فلم تتصف بالامتياز - كما رأينا - الا في افضل مؤلفات عظماء
موسيقى عصر النهضة - ولو تم الكشف عن النفائس الموسيقية لاسبانيا
وقام بنشرها علماء من طراز « بشري » و« انخليث » لاحتاج حينئذ التاريخ
للموسيقى لعصر النهضة الى قدر كبير من المراجعة -

منيق ان تحدثنا عن العود الاسباني (الفويلا) الاشبه بالجيتر ، ولقد
اتخذ مكانه في القرن السادس عشر بين الآلات الرئيسية لفن الموسيقى ، واصبح
من المفضلات في دوائر البلاط الارستقراطية - وخلال عشرات السنين
الاولى من القرن ، قام عازفو « الفويلا » باعداد كل انواع البوليفونية الغنائية
للعبقة لاولياء نعمتهم من الارستقراطية ، ولجنوا فيما بعد في سبيل الترفيه
عنهم ، الى جمع الاغاني الشعبية والبالامات والموسيقى الراقصة ، ثم قاموا
باعدادها لآلة (الفويلا) وأول مؤلف لكتاب معتمد على طريقة « الجداول »
ومطبوع في اسبانيا هو « دون لويس ميلان » ويدعى كتابه « بالمابسترو » وظهر
سنة 1525 ، وكتب - فيما يحتمل - لتيسير تعلم آلة موسيقية أصبحت من
مستلزمات الامير الكريمة - ونشر لويس نارفيت بعد ذلك بسنوات
ثلاثة مجلدات تتبع طريقة « الجداول » ، احتوت على اعدادات لاعمال
غنائية من تاليف جوسكار وجومبير وغيرهم من مشاهير الموسيقيين من
اجانب واسبان ، بالاضافة الى موسيقى فولكلورية اسبانية -

وبرز من بين هؤلاء الموسيقيين ، ميجيل فوينيانا « . ولا يقتصر ما يقين من كتابه Orphenic Lyra (١٥٥٤) على ما حدث من تقدم ملحوظ في الصناعة الموسيقية منذ ظهور كتاب « المايسترو » . فهو يدل أيضا على حدوث ادراك للاستلوك الصحيح للآلات ، وهذا يستدعي الانتباه بالنسبة لذلك العصر . اما « فانجازيات » فوينيانا ، فلا يمكن أن يبدعها الا أحد جهايزة العزف من القادرين على ابتكار موسيقاهم التعبيرية الجريئة في أسلوب يعد اكمل لغة لهذه الآلة . لا أثر في هذه المنجزات لطابع موسيقى المناسبات Gebrauchsmusik ، الذي عرف عما عاصرها من اعمال ، لم يكن هناك ما يدعو لوجود العنوان الثانوي المعتاد الذي قصد به تعريف العازفين والمفنين « بصلاحية هذا العمل للفناء أو العزف » . فلقد اعتمدت الموسيقى في تأليفها على أسلوب رائع التمثيل للآلات .

كان آخر عمل ألف خصيصا للفويلا من تأليف « استبان داسا » ، ونشر سنة ١٥٧٦ ، بعده بدأت الآلة الارستقراطية تشيع وتنتشر بين الشعب الى أن حلت الجيتار محلها في نهاية الأمر .

منذ جيل ، لم يكن يعرف عن التاريخ الباكر لموسيقى لوحات المفاتيح أكثر من نزر يسير . ولم يحدث أي اهتمام بمؤلفي موسيقى الأرغن والهاربسيكورد من الأسبان . وصحب اجماع الكتاب على الثناء على موسيقى هذه الآلات ، افتقار يكاد يكون تاما لأي معلومات عن طبيعتها ومبدعاتها . ومن أعظم ما أنجزه أوتو كنكلدي قيامه بهذه الثغرة ، فلقد فتح كتابه Orgel und klavier in der Musik des XVI Jahrhunderts (لايزج ١٩١٠) بابا جديدا من ابواب معرفتنا بموسيقى النهضة ، وعرفنا هذا الكتاب الدال على غزارة العلم والبحث الدؤوب بمدى امتياز موسيقى الآلات الاسبانية في منتصف القرن السادس عشر . فلقد اشدت الاهتمام بموسيقى الأرغن والهاربسيكورد الى حد نشر مؤلفات تعليمية لتعريف الموسيقيين طريق بلوغ الكمال في حرفة آلتهم ، وأساليب التأليف لها .

ومن بين هذه المؤلفات Declaración de Instrumentos Musicales (١٥٥٥) لخوان برمودو وكتاب Arte de Taner Fantasio (١٥٦٥) - الذي اكتمل قبل ذلك بعشر سنوات - لتوماس دي سانكتا ماريا . ونحن نعتمد على هذه الكتب كمراجع أساسية لدراسة موسيقى لوحات المفاتيح ، وموسيقى آلات العصر بوجه عام . لم يقتصر هؤلاء المؤلفون - وبخاصة سانكتا ماريا - على الحديث عن القواعد والاصول ، ولكنهم استشهدوا بعدد وفير من الأمثلة لتصوير مبادئهم ، ومن هنا قاموا بتزويدنا بمختارات ممتازة لموسيقى الآلات الاسبانية في القرن السادس عشر . وطابقت أغلب القوالب الموسيقية عند الأسبان الأنواع الايطالية من موسيقى الآلات ، ولكن « الديفرنسياس » : الفراغ

الذي تميز به الأسبان قد تفوق في أسلوبه المزخرف اللامع ، وفي نكاه تحويلاته ، كما ان ماعندهم من « ريشيركارى » (تينتوس Tientos وفوجات) قد كشف عن براعة وعمق ، بالاضافة الى نظرة مستحدثة الى المقامية ، مما يرفعهم فوق عامة معاصريهم .

أعظم ممثل لهذا الفن هو « انطونيو دي كايثون » (١٥١٠ - ١٥٦٦) عازف الارغن والهاربسيكورد عند شارلكان وفيليب الثاني (صاحب الاخير الى انجلترا والفلاندرز) وفقد كايثون ، كالكثيرين من مشاهير عازفي الارغن نعمة البصر منذ طفولته ، ومع هذا فلم تعقه هذه العاهة عن تأليف موسيقى للأرغن ذات أصالة مذهلة لم تعرف قبله ، أو بعد وفاته مباشرة على الإطلاق . وتكشف تنويعاته الرائعة ، و« فوجاته » الكروماتية الجريئة ، وأعداداته الفطنة عن سمو في اللحن والبوليفونية لن نقابله مرة أخرى حتى ظهور عظماء عازفي الارغن في نهاية القرن ، ممن يصغرونه بعدة سنوات .

بدأ بعصر « فرديناند وايزابيللا » توسع اسبانيا في الاستعمار ، وتحولها الى قوة عالمية ، كما يعد هذا العصر عهد ازدهار عظيم للفنون والآداب . توافر للبلاط الاسباني المتألق موسيقيون وعازفون للأرغن وكورس كنسى مميز وعازفون على الآلات و« منستريل » . وعلى خلاف العادة السائدة في سائر انحاء القارة الأوروبية ، كان كل هؤلاء الموسيقيين من الوطنيين الأسبان المتمسكين بتقاليدهم الموسيقية المحلية . وظلوا على هذا النحو حتى بدأ نزوح الموسيقيين الفلمنكيين في أعقاب زواج الأميرة خوانا على الارشيدوق فيليب الجميل دوق النمسا (١٤٩٦) الذي ورث عن أمه أرض بورجونيا . وعلى الرغم من أن الأسبان خلال العهد الذي اجتاح فيه الموسيقيون الفلمنكيون باقى القارة الأوروبية قد بدوا بمظهر المعتمدين على المواهب المحلية ، الا أن علينا ان نفترض درايتهم بموسيقى المدرستين البورجونية والفلمنكية ، ويدلنا على ذلك وجود مخطوطات فلمنكية من الثمانينات والتسعينات في المكتبات الاسبانية . وبعد زيارات فيليب وزوجته ، وضمت حاشيتهما كورس لامع تحت رئاسة موسيقيين ذائعي الصيت من أمثال بيير دي لارى والكسندر اجريكولا وانطونيو دي فيفيس وماريريانو دي أوتو - ازداد عدد الزوار الفلمنكيين . ومع هذا فقد كان التأثير الاسباني الفلمنكي متبادلا ، ومن آيات ذلك تبادل الكورسين الامبراطوريين ابان حكم شارلكان أفضل اعمال الموسيقيين الفلمنكيين والفرنسيين والاسبان .

ازدهرت الموسيقى في بلاط فرديناند وايزابيللا . ومن بين الموسيقيين العديدين في البلاط علينا ان نذكر خوان دي انشيتا (١٤٥٠ - ١٥٢٣) رئيس كورس دون خوان الابن الوحيد للملك والمملكة . وعاصر انشيتا - أو كاد - جوسكان دي بريه ،

وكان من أبرز الموسيقيين الأسبان في العصر ، وترك لنا ثرائاً وفيراً من المقامات والتونيت وكذلك موسيقى شعبية . ويقتف انتشيتا في نهاية عصر زاهر من الفن القومي يدرسه الموسيقىولوجيون الآن يشغف مترايد . وعلى الرغم من أن الموسيقى الفرنسية والبروجونية والإيطالية قد استطاعت شق طريقها إلى البلاد ، وقويت بالترحاب في قسطالة وأراجون ، إلا أن شعبيتها لم تحل دون ظهور فن وطني ، خضعت فيه الموسيقى الوطنية خضوعاً كاملاً لأغاني النص الشعري ، وتفرق هذه الحقيقة بين الأغنية الأسبانية والأغنية الفرنسية القلمنية ، وعلى على انحدارها من بعيد من أصل بروقتسالي ومن أغاني التروبادور . والظاهر أن الموسيقيين الأسبان لم يستسيغوا مذاق حرقية القلمنيين البوليفونية ، وتعقيدها الجم ، لأنهم حاولوا اتباع البساطة في تصميماتهم ، وراعوا الاعتدال في استخدام الدقائق البوليفونية ، والأغنية الشعبية القسطالية هي التي تكمن وراء هذا الفن . وبقرباً من نهاية القرن ١٥ بدأ الموقف يتغير . ولابد أن يكون الترحيب بأسلوب التأليف البروجوني والفرنسي القلمني قد حدث في الربع الأخير من القرن الخامس عشر ، لأن للموسيقين من أمثال انتشيتا كانوا متضلعين فيه بالفعل . . . وأخيراً عندما دخل عصر التاريخ الأسباني السابق « لعصر الإصلاح » الأسباني فانتا تصادف موسيقيين علمين إلى درجة كبيرة من الكمال بالأسلوب الفرنسي القلمني والأسلوب الإيطالي القلمني بحيث يقتحم علينا القول بانتماثلهم هم والتألفين الآخرين إلى ما يدعى « بعصر روما » ، تعتمد شهرة الموسيقى الأسبانية على هؤلاء الموسيقيين الذين نشطوا في روما ، واحتضنوا - بقدر سماح تعصيم العنصرى - مثل البالمستريشة . وعلى هذا فلو أردنا معرفة كيف كان حال الأسلوب الأسباني المميز في القرن السادس عشر ، علينا أن نتجه إلى أعمال الموسيقيين الأقل شهرة من هؤلاء ممن عملوا في كاتدرائيات ملقة وإشبيلية وبرشلونة .

الموسيقيون الكوراليون في المدرسة الأسبانية القلمنية

سواء تأملنا الموسيقيين الأسبان الذين عملوا في كاتدرائيات وطنهم أو الموسيقيين المشهورين العديدين المتحدرين من أصل أسباني ممن استطاع مصادفتهم في كل مراكز الفن الكبرى في روما وفيينا وبروكسل ونابلي . . الخ . . . فانتا سنرى اشتراكهم جميعاً في نفس مشاعر النشوة الروحانية ، ونفس الصرامة والرصانة ، ونفس شطحات الخيال الكاثوليكية الأسبانية التي تميز بها المصورون الأسبان في العصر ، ساعد الموقف السياسي ، وتكوين الامبراطورية بقدر كبير في انتشار الموسيقى الأسبانية ، وكذلك الفاتيكان بسياسته المتزايدة النشاط . وحظى الموسيقيون بالكثير من الإعجاب ، وازداد الأقبال عليهم في كل مكان من أوروبا

وأمریکا . وفرانشيسكو جويريرو (١٥٢٨ - ١٥٩٩) واحد من الأساطين الذين انضموا حياتهم في أسبانيا فكان رئيساً للكورس في كاتدرائيات إشبيلية وملقة ، غير أن أعماله التي صادفت إعجاباً كبيراً قد نشرت في فرنسا والفلاتنوز وإيطاليا ، وشعر جويريرو سنة ١٥٨٨ بالقتراب منيته ، وأعرب عن رغبته في الحج للديار المقدسة لأسباب عبر عنها بسذاجة وتقوى في مذكرات أسفاره المسماه El Via je de Jerusalem ونشرت فيما يقارب العشر طبعات في غضون القرنين السابع عشر والثامن عشر : « كنت ملزماً بحكم مهنتي بتأليف كانزونات وفيلانكولات جديدة في كل عيد من أعياد الميلاد ، وفي كل مرة صادفت كلمة بيت لصم أزدادت رغبتي لزيارة الأرض المقدسة وأداء موسيقاي هناك في صحبة الملائكة والربما الذين سيحضرون الحفلة الأولى » . واعتمدت مؤلفات عيد الميلاد التي فكرها جويريرو على نصوص أسبانية ، على غرار ما يحدث في الموسيقى الشعبية . في هذه « الفيلانسيكوس » ، ترك الموسيقيون الجادون لخيالهم العقان ، لأنها كانت مقطوعات تدرامية حقة تهدف إلى تصوير الشخصيات الدرامية في أسطورة عيد الميلاد ، وتضمن الخليط المتعدد الألوان من الشخصيات التي وجدت مولد المسيح إلى جانب الشخصيات التقليدية للرعاة والجنود والطلبة وعامة الشعب زفوجاً وهنوداً من أمريكا ، كثيراً ما كانوا يتكلمون بلغتهم الوطنية . ومن هنا انتهر المؤلف الموسيقى الفرصة وحاكى الأغاني الشعبية في مختلف المقاطعات والمستعمرات الأسبانية . هناك أسباني آخر ذو مكانة عالية تركز نشاطه في بلاده ، ولم يقدم على مغادرتها قط : خوان بوخول (١٥٧٢ - ١٦٢٣) . وهو موسيقى قطالوني ورئيس كورس « تراجوانا » و « سيراكوز » و « برشلونة » ولولا دراسة القطالوني القدير الأب هيجيني أنخليس الذي نشر عدة مجلدات ضخمة ضمن مشروع نشر طبعة كاملة لأعمال بوخول ، ما كان بوسعنا معرفة أي شيء عن هذا الموسيقي العظيم . وهو بلاشك مجرّد واحد من الجهابذة الأسبان الذين استطاعوا تجديد أنفسهم ، ومن أرياب الأعمال المدفونة بمكتبات الكاتدرائيات والأديرة ، في انتظار أئمة البحث والتنقيب .

تضمنت جماعة المشايخين لروما من الأسبان العديد من الموسيقيين المرموقين : « بارقولومي اسكوبويدو » مات ١٥٦٣ وفرانشيسكو سوتو دي لانجا (١٥٣٩ - ١٦١٩) و « كريستوبال موراليس » (١٥٠٠ - ١٥٥٣) و « توماس لويس دي فيكتوريا » (١٥٤٠ - ١٦١١) . والأخيران اعظم اعلام البوليفونية الدينية الأسبانية الرومانية .

اتبع « موراليس » وتلميذه « فيكتوريا » في مؤلفاتهما أخلص الأساليب البوليفونية الفرنسية القلمنية ، كما تمثل في صورته الرومانية . والأسلوب هو نفس الأسلوب الكاثوليكي البوليفوني العالي ، أما روحه فأسبانية . وتوهجت

موسيقاهما بالرؤى التي كانت تنبع من التصوفين ، بعد أن اكتشفا في النص لحظات دراسية قاما بتصويرها بموسيقى حريفة بغير أن يتخطيا قط عن انطلاق الأسلوب البوليفوني لخدمة روما ، درس موراليس في اشبيلية ، وتعلم وفقا للتعليم الفرستية القلمنية الخاصة ، وتحتوى كتب الكورس في كاتدرائية اشبيلية على العديد من الاعمال التي ألفها اعلام معروفون في سائر الانحاء ، ومازالت هناك بعض مستنسخات من مخطوطات جوسكان محفوظة في مكتبة كورس الكنيسة . ويضم ظهور مؤلفات موراليس الاولى ضمن مجموعة الموتيت نشرها جومبير (١٥٤١) احتمال تقابل الموسيقيين عندما صاحب جومبير الامبراطور شارلكن في زيارته لاشبيلية ١٥٣٦ . وفي سنة ١٥٣٥ قبل موراليس كمستند في كورس الكنيسة البابوية ، وضم هذا الكورس كثيرين من الاسبان . ومع هذا فلم يطل موراليس اقامته في المدينة الخالدة ، كما يتبين لنا من ذكر اسمه بعد ذلك بفترة قصيرة ، في عدة اماكن من اسبانيا . وامضى ما بقي من حياته منتقلا من مكان لآخر ، ومن منصب لآخر حتى أعلن مجمع الاساقفة في طليطلة عن الفراغ الذي تركه موراليس بعد وفاته ، في ٧ اكتوبر سنة ١٥٥٣ .

كان هذا الموسيقى ، الذي عرف بالقلق والعناء ، من اعظم موسيقيي القرن . فهو يمثل أكثر من أي اسباني آخر جدية الفن الاسباني وسموه . لم تسقه للكونترابنتية الهائلة قط الى اية مفالة . ومنجزاته كلها من قداسات وموتيتات ماجينيكات وكذلك بعض مؤلفاته الدينية ، تعانج في وضوح الفكرة والتعبير تكشف عن احساس نادر بالشاعرية الغنائية والجمال الكورالي .

ولد فيكتوريا في قشتالة القديمة بابرشية اثيلا حوالي سنة ١٥٤٠ . والمعروف عن سنواته الاولى وتعليمه قليل ، ولكنه استفاد من متحه لفيليب الثاني ، وسافر سنة ١٥٦٠ الى روما حيث التحق بالكوليجيوم جيرمانيكوم وهي كلية يسوعية اتشاهها لويولا . وتشير كل الدلائل الى أنه قد رسم قبل مبارحته لاسبانيا ، ولا بد أن يكون قد تلقى قدرا وافيا من التعليم الموسيقي وفقا للطريقة الفرنسية القلمنية قبل أن يتولى على التعاقب منصب رئيس الكورس في كليته ثم في كنيسة القديس ابولينير ، وتوثقت صلة فيكتوريا ببالسترينا أثناء اقامته بروما ، التي انقطعت بعد تعيينه شماسا للامبراطورة الأميرة ماريا ابنة الملك شارلكن وشقيقة فيليب الثاني ، فلما عاد الى وطنه شغل منصبا متواضعا : رئيس الكورس وعازف أرغن في الدير الذي اشتهر بابوائه Descalzas Reales ، ولجوء الامبراطورة وابنتها الأميرة مرجريت عندما اعتزلا الحياة الدنيا . ولما اضطلع باعباء الشماسية اوشك على ترك الموسيقى للتفرغ الكامل للقسوسية ، ولكن الاحداث قد سارت على نحو آخر لحسن الحظ وكان هذا متوقعا ، فلقد اعترف فيكتوريا نفسه ، عندما

امدى احد مؤلفاته للبابا جريجوري الثالث عشر ، بانصيائه وراء حافظ لا شعورى للتهوى بالموسيقى الدينية . وبعد أن عين رئيسا للكورس في روما ، ألف في الثو مجلدا من « الموتيت » اهداه الى الكاردينال تروشيس الخبير الكبير في موسيقى الكنيسة واشبهين ياكويوس دي كيول . ويحتوى هذا المجلد على الموتيت المعروف « كم هو مجيد » Quans Glorioeum والموتيت الآخر انتم اجمعين O Vos Omnes وينسب في بعض المؤلفات الحديثة خطأ الى موراليس وتكشف هذه الموتيتات عن مدى قدرة الفنان الموسيقي الاسباني على التعبير . وبينما ألف بعض اقاربه من موسيقيي روما اعمالا كونترابنتية فنية مصقولة ، اظهر فيكتوريا قدرا كبيرا من حرارة الشاعر ، وعرف في نفس الوقت بدافع الزهد عن استعراض البلاغة . واستمر بعد عودته الى امبانيا في نشر مؤلفاته التي كانت تظهر احيانا بعد فترات انقطاع طويلة . ومن بين القداسات والموتيتات والمزامير مؤلفات عديدة ألفت لستة مسطور لحنية أو ثمانية أو تسعة أو ربما لاثني عشر مسطرا ، فيها مظاهر من الجلال والابهة الماثورين عن بداية الباروك ، بدت في الكورسات الفينسية المزوجة والثلاثية التي كانت مألوفة لموسيقيي روما .

فيكتوريا هو أول موسيقي يلحن كل تراتيل طقوس السنة ، وظهر هذا العمل الذي نشر بعنوان Hymni Totius Anni Secundum Santctae Romanae Ecclesiae Consuetudinem وتراتيل لكل مواسم السنة حسب نظام كنيسة روما في روما سنة ١٥٨١ . وماتت الامبراطورة ماريا في مارس سنة ١٦٠٣ ، فالف تخليدا لذكراها قداسا جنائزيا ١٦٠٥ بعد تتوجا لفنه ، ومن أروع المؤلفات الكورالية في التراث الموسيقي بأسره ، وسماه فيكتوريا نفسه بأغنية الوداع . والواقع أنه لم يؤلف أي شيء بعد ذلك ، وعندما اختطفه الموت في ٢٧ أغسطس ١٦١١ كان يعمل شماسا لانفاننا مرجريت وعازفا لأرغن الدير ، بعد تخليه عن وظيفة رئيس الكورس عقب وفاة الامبراطورة . لم تقف شهرة هذا القس المتقاعد عند أوروبا ، ولكنها امتدت الى المستعمرات الاسبانية في امريكا ، كما يتبين من احدي الوثائق التي تحدثت عن مدية ارسلها اليه أحد المعجبين به في عاصمة بيرو .

ولد فيكتوريا في نفس المكان الذي ولدت فيه القديسة تريزا اليسوعية (١٥١٥ - ١٥٨٢) وتعد أبلغ مثل تجسست فيه الروح الدينية الاسبانية ، وإن كان التوافق في مكان المولد لم يكن ذا دلالة رمزية فحسب . فليقيد الفئان الموسيقي أنه من الرفاق الروحيين للقديسة تريزا والقديس لويولا في لويولا . ولم يؤلف هذا القس الملهم ابن الكنيسة الجاد أي سطر من الموسيقى الدينية . ففي حين ألف بالسترينا مجلدل أو مجلدلين من المبادي جالات الروحانية التي كانت حقا بعيدة كل البعد عن الطابع الديني ، والكنه لم تكن تستعمل للاغراض الطقوسية

لم يعتمد فيكتوريا حتى على أى لحن ثابت «كانتوس فيرموس» من أصل دنيوى . والتشابه العام بين أسلوبه وأسلوب بالسترينا مثير للدهشة، بحيث يتعذر التفرقة بين الكثير من أعماله ومؤلفات موسيقى روما الكبير . على أنه إذا كان بعض المؤلفين قد ادعوا تأثير فيكتوريا بباليسترينا ، فإن مثل هذا التأثير كان متبادلا على أية حال . فلقد كشف الأسلوب العاطفى الحار فى موتيتات بالسترينا التى ظهرت بعد سنة ١٥٨٤ عن علامات واضحة من هذا النور الروحانى الذى شمع من مبدعات صديقه الاسبانى ، وقرينه . ولو أمكن التجاوز عن السطور الكاملة من البوليفونية الكورالية والمؤثرات الأثيرية الصافية لحرفية المؤلفات الايطالية الفلمنكية التى اعتمد عليها هذان الموسيقيان فى التعبير ، فاننا سندرك أنهما كانا يعيشان فى عالمين مختلفين . فالإيطالى ابن روما غارق فى أحلام التبريكات والتقوى والرقعة حتى اقترب من المعنى السائد للجمال الروحى كما عبر عنه رافايل . أما الاسبانى، فقد تأثر بما توحىه آلام الصليب، وانفعل انفعالا حارا متوهجا كان يبدو مثيرا فى مشاعره الدرامية . وتشهد الحان فيكتوريا لبعض أجزاء من مشهد صلب المسيح ، وفقا للقديس متى والمتضمنة فى العمل المسمى

(Officium, Hebdomadae Sanctae ١٥٨٥) بالقدرة الفذة على التعبير الدرامى فى المؤلفات الكورالية الخالصة ، ولو قورنت بشدة الانفعالات الروحية التى عززها الأسلوب البوليفونى المنطلق الذى ازداد طواعية بعد اتحاده بالمادريجال ستبدو موسيقى آلام القرن الثامن عشر - بما فى ذلك منجزات باخ مجرد اختلافات فى الشكل الخارجى .

لا ينتمى هذا الفن الى عصر النهضة الموسيقى فيكتوريا تنقلنا مثل المسرح الاسبانى والتصوير الاسبانى الى عالم الباروك ومشاعره ، فهو ليس عالم «مادونات» رافايل الوديعه ، ولكنه عالم وجوه الجريكو المستطيلة التى عجبها فيض الشعور الدينى .

موسيقى انجلترا فى عهد ما قبل أسرة تيودور

من المعروف ان العديد من الافكار السائدة فى أوروبا الحديثة قد انحدر من انجلترا ، وكانت أول من اعترف بحرية الفرد : المبدأ الأساسى للمجتمع الحديث . وحظى بالاعجاب فى سائر الانحاء نظام الحكم فى انجلترا وتقدمها الاجتماعى . بيد ان كل من اجمعوا بالثناء على خصال الانجليز ، قد اجمعوا بالمثل على انكار اتصافهم بأية قدرة على الابتكار الفنى .

ان ما يقال عن وجود ارتباط بين الاجداد الفنى، والطبيعة التجارية للمواطن الحديث أمر غير مستغرب . وظهرت هذه الحقيقة فى حالة الموسيقى واضحة فى

العصور الحديثة فلقد تسببت ضرورة خلق نفر من أصحاب المهارة لخدمة مصالح الكنيسة والحكومة فى ظهور عقيدة اقتصادية تطالب « بمجتمع مؤلف من افراد يعملون فى خدمة الدين والاخلاق ، ويرون فى جريهم وراء أعمالهم بأمانة وحماس أعظم خدمة يمكن أن تؤدي للكنيسة والدولة » . هذه الفكرة هى المثل الأعلى الذى حاول البروتستانت من رجال الدولة غرسه فى الشعب الانجليزى ، ونجحوا فى تحقيقها أفضل نجاح كما يتبين من عدم اعتراض أكثر من قلائل على تعاليمهم فى بداية القرن السابع عشر . وبعد مخاطر رحلات البحث عن الذهب ، أو استعمار بقاع جديدة ونمو الصناعة الانجليزية ، والازدهار الفذ للتجارة فى أعقاب فقدان انفرس لسيطرتها ، والعلاقة الحية مع دول البحر المتوسط وبحر البلطيق تشبعوا بالاعتقاد بأنهم وجدوا لتزعم العالم . ووسط ما عاد من نفع من كشوف جغرافية ، وحسابات التجار ، والبحارة ، ازدهر أصب رحيب مستلهم من الطبقة المتوسطة التى افتتنت به . ولم يمر وقت طويل حتى ظهرت آثار رد الفعل الذى أعقب هذا الاتجاه فى عالمي الأدب والفن ، ان كان كل ما استطاع المؤرخون والموسيقيون الأوروبيون فى القرن التاسع عشر اكتشافه هو الجدالات المضادة للفن والتدهور الساحق الذى لحق بالموسيقى والمؤلفات الموسيقية بعد العصر التيودورى . وساعد اخفاق الموسيقيين الانجليز والباحثين الموسيقيين ، فى اكتشاف الكنوز الثمينة لحضارتهم الموسيقية على دفع العالم على تكوين صورة مجحفة لموسيقاهم ، ونسوا كيف :

كان البريطانى القديم (البريتون) فى العهد

الذى حفلت فيه بريطانيا بمختلف المغامرات

يضع الاشعار فى لغة وطنه

ويغنيها مصحوبة بالآلات الموسيقية(*)

لابد أن نعترف بأن الخراب الذى أحدثته فترة حرب الوردتين كاد ينجح فى القضاء على الموسيقى الوطنية ، وبميل هنرى الثامن الى تشجيع الموسيقيين الأجانب على مزاولة الموسيقى فى بلاطه . ولكن علينا ان نذكر ان كل ما تعرض له الفن القومى كان حالة من الركود . ولذا يتحتم علينا الرجوع الى عهد دنستابل لالتقاط الخيط الذى سيسر لنا استعادة صورة الموسيقى الانجليزية خلال عهد النهضة .

(*) The old gentle Briton in her dayes ... of divers adventures maden Layes — Rynd First in her Mother tongue ... whych Layes with her Instruments they songe.

حتى يتحقق اتصال الموضوع ، قضت الضرورة بالكلام عن دستتابل في معرض الحديث عن موسيقى الفترة الأوروبية ، دون بحث أصوره في إنجلترا ، فقد ترك دستتابل أثرا بالغاً على تقدم الموسيقى الأوروبية ، ومن ثم نضم عليه السكالك الكلام عن بزوغ المدرسة البورجوازية بتقدير دور هذا الموسيقى الفذ . ولكننا عندما قلنا ذلك ، لم نستوف تأكيد أهمية المدرسة الإنجليزية ، وطبيعتها . فلنرجع الآن إلى الموسيقيين الذين نهضوا بأعباء الفن القديم في القرن الذي عاش فيه دستتابل .

في ٢٥ أكتوبر سنة ١٤١٥ ، ولجّه جيش صغير يائس جاثع لهزري الخامس عنوا كامل العدة ، يبلغ عشر أمثاله . لم يتحقق منذ عهد القديسين نصر مدبر غير معقول مماثل لما حدث في معركة اجينكور ، وفيها لعبت الموسيقى دوراً بارزاً . وروى كاهن الله ، توماس الهام ، - وكان حاضراً في اجينكور ، كيف انتشبه القسيس Miserere ، بصوت جدير معززين هجوم الجنود الإنجليز . وفي نهاية المعركة ، اشترك الملك مع الجنود في التزم بأغنية العرقان . وتتعارض الروايات التاريخية حول هذه الأغنية . على أننا نستطيع أن نستخلص بكل يقين أن الأغنية الشهيرة Deo Gracias Anglia ، كانت الأغنية التي تم ارتجالها في المعركة :

الصد ف تحقق لك النصر يا إنجلترا

ذهب ملكنا قسماً إلى نورمانديا

بحوطه الجلال ، وقوة شكيمة فرسانه ،

هناك حقق الله له نصراً رائعاً

حتى تهف إنجلترا وتصيح :

الحمد لله ! الحمد لله !

كورس : الحمد لله تحقق لك النصر يا إنجلترا (*)

طعن الدكتور بيرني ، العالم الموسيقولوجي الضليع في صحة هذه الأغنية ، ولكنه نسي دلالة هذه الأغنية البوليفونية المرتجلة على وجود حضارة موسيقية

(*) Deo gracias, Anglia reddidit pro Victoria ... Oure Kyng went forth to Normandy — with grace and might of chyvalry. — The God for hym wrought marvelously — Where Englonde may calle and cry.

Chorus :

Deo Gracias Anglia reddidit pro Victoria.

مرموقة ، والأغنية مقطوعة راسخة من الموسيقى ، ولا يمكن بطبيعة الحال الحكم عليها بمقاييس القرن الثامن عشر المولع ، باللباس المتصل ، أي بمقاييس بيرني . وتذكرنا أغنية « اجينكور » ، أيضاً بالفترة الموسيقية الكامنة عند الكلتيين والإنجلوسكسونيين ، والتي ظلت في مسبات عميق منذ عهد الهراطقة ، الذين تمردوا في القرون المصلفة على الكانتوس رومانوس (الأناشيد الجريجورية) وخلقوا بوليفونية - لا يمكن - تطعيمها بكل الماء المقدس الموجود في العالم ، . حاولت الظهور مراراً في هذه الأغاني ، وتقنعا أية نظرة واحدة إلى موسيقى أغنية اجينكور ، كيف تميز عروض شعر النص الإنجليزي بسلامته وتبعيته للموسيقى في سلامة ويسر ، بينما لم يراع العروض اللاتيني بقائاً في الزمن ، فكان يتكيف بكل وضوح حتى يتناسب مع باقي الأغنية . وبذلك انتصرت الأغنية الشعبية - وهي من مخلفات الهراطقة - على الملوك والبابوات ، واقتضت ظفيرة كل ميدان في الموسيقى .

كان هنري الخامس الملك الذي غنى مع جنوده في اجينكور ، والمولود في ويلز موسيقياً من الدرجة الأولى . وعندما حاول المؤرخون التعرف على هوية المؤلف الموسيقي من توقيع Roy Henry الموجود على أعماله في المخطوطات المحفوظة بقاعة « أولد هول » ، استمروا طويلاً عاجزين عن التيقن والوصول إلى أي قرار ، وعالوا إلى نسبتها لهنري الخامس . ولا جدال أن الملك للموسيقى هو هنري الخامس الذي شبهه معاصروه من الشعراء والمؤرخين بالملك داوود . ويمرر الروايات الأدبية ما حدث في الجزء الثاني من الطبعة الحديثة القريبية العهد لمخطوطة « أولد هول » ، فلقد عدل تاريخ كتابتها - الذي زعم في الجزء الأول أنه حوالي سنة ١٤٥٠ - وقدم حوالي الستين سنة ، وبذلك تأيد شغف هنري الخامس الكبير بالموسيقى ، وما كانت عليه إنجلترا من ولع مثير بها ، وتحقق تفسير بلوغ الموسيقى الإنجليزية القديمة أوجها عند مدرسة دستتابل .

في سنة ١٤١٦ ، حدثت محاولة لإصلاح الفجوة القائمة في الكنيسة ، فقام الملك ريجيموند (الامبراطور فيما بعد) ملك المانيا وبوهيميا وهنغاريا ، بزيارة إنجلترا . أما إلى أي حد تأثر الزائر مما رأى وسمع ، فويمكن تبينه من رسالة وداعه عند مغادرته لإنجلترا (نشرت في حوليات إنجلترا Chronicle of England لجوان كيجراف .

وداعاً وليدك لك المجد والنصر

يا إنجلترا السعيدة المليئة بالنعم

لقد وهبت طبيعة ملائكية ،

فانت تخدمين الله وتنعمين بنعمته

اننا نفارقك بهذا الشفاء ،

الذي سنرده وننشده دائما(*)

وامتدح مارتين ليفرانك في كتابه Champion de Dames أيضا
الموسيقيين الانجليز في منتصف القرن الخامس عشر ، وشهد بامتياز عزفهم في
بلاط بورجونيا ، وتفرده . وتدل هذه الشهادات على وجود فن موسيقى من أعلى
درجة ، شارك بدور فعال في تيار تاريخ الموسيقى ، وان كانت أهوال الحرب بين
١٤٥٥ و ١٤٨٥ قد أنهت الحضارة الموسيقية المزدهرة في انجلترا . فلم تعد
الحواليات وغيرها من المصادر الأدبية التي كانت حتى ذلك الحين حافلة
بالإشارات الى الموسيقى تعنى « بالموزا » . ولم يعد « البريتون » الذين وصفهم
تشوسر بالرقعة يسجعون ويغنون ، بعد أن أدى تلاحم الأخوة ، وامتشاقهم
الحسام الى تراجع شاعرية الغناء الى الوراء .

ومع هذا فمن غير المستطاع بين عشية وضحاها محو الفن القومى الذى
استمر قرونا ، وبالرغم من شح اخبار الحواريات ، الا أن تفسير الازدهار الكبير
لفن التيودور كان سيبدو متعذرا ، لو أنه لم يكن استمرارا كامنا لفن قومى .
فبالرغم من سنوات الرعب التى قتل فيها كل أخ أخاه ، فان الفنون والآداب لم
يقض عليها نهائيا ، وتمتع الموسيقيون الانجليز في البلدان الأجنبية بقدر كاف من
الشهرة حث دوق ميلان جاليانزو سفورزا على ايقاد كبير أساقفته لانجلترا
لاختيار بعض حذاق المغنين الانجليز للعمل بكورسه في ميلانو . ويرى «ولريدج»
ان اللوم الذى وجهه ، تنكتوريس لاتباع دنستابل ينطبق أيضا على الأغلبية
الكبرى من الموسيقيين الانجليز ، ولكن بقدر أقل ، ربما أكثر مما نميل الى
الاعتقاد . وليس هناك أدنى شك فى أنه على نهاية القرن الخامس عشر كان قد
تم انقراض الفرع الأوروبى من الموسيقى الانجليزية ، ومن هنا جاءت الانتقادات
التي وجهها تنكتوريس ، وان كانت هذه الملاحظات لا تنطبق على انجلترا ذاتها او
« على الأغلبية الكبرى من الموسيقيين الانجليز » .

(*) Farewel, with glorious Victory.

Blessed England, Full of melody
Thou may be deped of Angel nature
Thou servist God so with byscure
We leve with the this praisng
Whech we schal evir sey and sing

أوائل موسيقى التيودور

بعد ارتقاء هنرى السابع للعرش ، كان هناك جماعة من الموسيقيين ، المعروف
عن حياتهم نزيه سير ، ولكن من المستطاع بالرجوع الى المخطوطات المختلفة
المنتشرة في المكتبات الانجليزية تقدير منجزاتهم التى امتدت الى الربع الاول من
القرن السادس عشر . لم يستطع هؤلاء الموسيقيون تجاهل فن جيرانهم الفلمنكيين ،
وبذلك اختلفوا عن تشوسر وويكيلف اللذين ، وان كانا قد اعتمدا على أشكال
ومؤثرات من الخارج ، الا انهما قد ارتكنا الى العبقورية القومية أكثر من ارتكناهما
على الفكر الكاثوليكي العالمى . وبدا فن هؤلاء البورجونيين الروحاني المطلق في
الأثير غريبا على الانجليزى الذى اعتاد الغناء بلا لف أو دوران . وتعرض
الكثيرون منهم لزوابع سنوات الصراع الداخلى العاصفة التى نشأ فيها الفريق
الأكبر من الموسيقيين التيودوريين . وانحدر حتى الجيل الأصغر الذى ظهر في
عشر سنوات الأولى من حكم هنرى الثامن ، من هذه المدرسة القومية التى ترجع
بدايتها الى أيام جيرالدوس كامبرينس . ان الروح الماثورة عن الجزر تحول دون
حدوث أى ازدهار في ظل أية مؤثرات أجنبية . وفي نفس الوقت ، لم تكن هناك أى
دلائل تنبئ بما ستؤول اليه قوة بريطانيا ، ودورها في تاريخ العالم ، وان كان
العالم في جملته قد بدأ يعانى تغيرات عميقة بعد انطلاقه من حضارة القرون
الوسطى ، وبعد أن اتسعت الصناعة والتجارة ، وظهرت الحاجة الى استحداث
اتجاه اقتصادى جديد ، دعا بدوره الى اتجاهات سياسية وحضارية جديدة ،
جعلت انجلترا غير قادرة على الاستمرار في الاحتفاظ بعزلتها الكاملة . وبعد
ارتقاء أسرة التيودور للعرش ، بدأت مكانتها ترتفع فى العالم ، وبدأ بتتويج الملك
هنرى السابع سنة ١٤٨٥ ، العصر الحديث في التاريخ الانجليزى ، وأدى ارتقاء
هنرى للعرش ، الذى اشتهر بصلابته السياسية ، الى احلال النظام محل الفوضى
التي خلفتها حرب الوردتين ، وساعدت مهارته الدبلوماسية على احلال السلام بين
انجلترا وكل أعدائها ، داخل البلاد ، وخارجها .

يبدو أن هنرى ابنجدون كان استاذا لبعض أوائل الموسيقيين من جماعة
أواخر القرن الخامس عشر . وخلفه جيلبرت بانيستر (مات سنة ١٤٨٧) الذى خلد
وحدة وردتى يورك ولانكستر في موتيت من خمسة سطور لحنية مازالت مخطوطتها
موجودة فى مكتبة ايتون كوليدج . ولتر لامب (من النصف الثانى من القرن
الخامس عشر) موسيقى آخر من الأوائل ، مازالت مخطوطات مؤلفاته باقية .
وتمتع وليم نيوارك (١٤٥٠ - ١٥٠٦) بشهرة كبيرة في أيامه ، ولكنه أصبح
الآن محاطا بنفس الغموض الذى يحيط بالعديد من أقرانه لحاجته الى النشر
الحديث . ولدينا معلومات أفضل عن ريتشارد دافى (ذكر اسمه آخر مرة سنة

١٥١٥) التي فضل بعد أن أمضى بضع سنوات في ماجدالين كوليج بكسفورد منصب شماس عند سير ويليم بولين جد الملكة آن ، وظل في خدمة هذه العائلة حتى سنة ١٥٢٥) . ومن بين مؤلفاته موسيقى للألام في أربعة مسطور لحنية . لعبد المنصورة ، مؤلفة في أسلوب درامي نابض بالحياة ، لا تقتصر قيمتها على كونها مثلاً بلكر الموسيقى الألام في إنجلترا . فقد اتضح أن نظرية درامية سبقت أول محاولات في أوروبا لموضع الطان مسئلة للشهود في الكورس بدلاً من الصوت الفردي . أما « هيوستون » (١٤٨٠ - ١٥٢٢) فمن الموسيقيين التيودوريين الباقين الأهمية . ألف هذا الموسيقى - وكان قسيساً في كنيسة القديس مستيفان بوستنتر أبي - في أسلوب طليق أثيق « رقيق » في بداية القرن السادس عشر . وكانت الحانة التي تميزت بها موسيقاه للألام (كالمسالم الراكضة ٠٠٠ الخ) غير معروفة على الإطلاق في أي مكان آخر . ولم يدرك أولئك الذين ادعوا أن سذاجة قيام استون باختراع موسيقى الآلات مدى الإجحاف الذي الحقوه بالموسيقى الإنجليزية ، فمن التعطر ظهور مثل هذا التفضيح في الأسلوب والصناعة الموسيقية خلال الحياة القصيرة الواحدة التي يحياها شخص واحد . وأشهر مؤلفات استون « الهورنيبايب » ، آلات الفرجينال ، وتكشف عن تصوير فاضح ملحوظ لقالب الترويج مع مصحابة باص مستمر . ونيف ويليم كورنيشن (١٤٦٨ - ١٥٢٢) - وكان من الفضليين عند هنري الثامن - في التأليف الموسيقي إلى جانب التأليف الدرامي ، والتمثيل ، وعرض interludes pagan في القصر الملكي . وعندما تقابل الملك مع فرانسوا الأول ملك فرنسا في تلك المناسبة الخالدة في ميدان « كلوث أوف جولد » صحبه كورنيشن للإشراف على الجانب الموسيقي من الاحتفالات الفخيمة القفة في بهائها . ومن بين أعماله الموجودة الآن في المتحف البريطاني ، عدة أغاني جماعية لسطرين أو ثلاثة ، بطور لحنية ، اعتمدت على نصوص إنجليزية ، مرحة وساخرة ، وإن كانت هناك أيضاً عدة أغاني توحى بالتأثر بنماذج بورجوية وفرنسية . وأخيراً نصل إلى روبرت فيرفاكس (مات سنة ١٥٢١) ، وعنده بلغ فن أوائل الموسيقيين التيودور القفة . وأثبت جراتان فلود W.F. Grattan Flood في دراسته لسير الموسيقيين التيودور الأوائل عضوية فيرفاكس للكنيسة الملكية في الربع الأخير من القرن الخامس عشر وحصل سنة ١٥٠١ - ١٥٠٢ على درجة الدكتوراة في الموسيقى من جامعة كيمبردج وبعد ذلك بـ عشر سنوات حصل على درجة معادلة من اكسفورد . وظهر آخر مرة كرئيس لمعوشى الثامن الموسيقيين في ميدان « كلوث أوف جولد » سنة ١٥٢٠ قبل وفاته بسنة واحدة . تمتع فيرفاكس في عهده - كما قال عنه انطوني وود المؤرخ الإنجليزي الدقيق - بشهرة كبيرة ، واعتبر الموسيقى الأول في بلاده . وعندما وصفه جيفري بالفرفر بالموسيقى الرجعي الذي انقطع عن اتباع تقاليد البلدان الواطنة ، فإنه قد اذنب أيضاً لاغفاله إمكان وجود مدرسة

إنجليزية حية أصلية ويشين من أحد الكتب الضخمة للكورس المحفوظة في ايتون كوليج وترجع - تبعاً لوتريدج - إلى ما بين سنة ١٤٩٠ و ١٥٠٤ ، استمرار بقاء التقاليد الوطنية ، بالرغم من الاختلاف بين المؤلفات المتضمنة في هذه المجموعة والمؤلفات الموجودة في مخطوطات أولد هول . لم يظهر أي تأثير بالتأثرات الأجنبية ، لا في حرفية اللحن ، أو التأليف الموسيقي . وتبعاً لذلك لم تكن هناك أية حاجة للتحرر من أي تقاليد أجنبية . مازالت أعمال فيرفاكس غير منتشرة على نطاق واسع . وتذكرنا الحانة الجادة السامية بموسيقى بنسابل العذبة . وتعرض الكثير مما طبع منها حديثاً للتشويه بتأثير رداءة النشر . ومع هذا فبوسعنا الحصول على لمحة خاطفة عن براعته الموسيقية من المختارات القليلة المنشورة في مؤلفات بيرني وهويكنز .

من المؤلف حقا لا يعقب بحث « جراتان فلود » أي محاولة جادة أخرى . ولو راعينا وجود مائة من أسماء الموسيقيين التيودور في قاعة المتحف البريطاني وحدها سيتضح لنا مدى خصوصية العصر الموسيقية ، والقدار الكبير من المخطوطات التي مازالت في حاجة للنشر . ولم تحتو المجلدات العشرة لموسيقى الكنيسة في عهد أسرة تيودور Tudor Church Music التي نشرتها دار اكسفورد بتكليف من مؤسسة كارنيجي على أي أعمال للقادمي من موسيقى عهد التيودور . وأقدم أساطين هذه المجموعة هو « نافرنر » ، الذي استهل عصر جديد . والحاجة ماسة لنشر موسيقى هؤلاء الأعلام القدامى في مدونات حديثة للقضاء على الاضطراب الواضح السائد بين دارسي هذا العصر المهم للموسيقى القومية في إنجلترا . وبينما وصف « بالفرفر » فيرفاكس بالموسيقى الرجعي ، اتجه غيره من الكتاب إلى الرأي المقابل : « أن أية (جلوريا) واحدة لفيرفاكس كقيلة بأحداث مشاعر من التسامي الروحي الملهم ، تفوق ما تحدثه عشرة قدامات لجوسكان وكلمنس وقيللبرت وجوميل » . ويتساءل المرء في دهشة . أهذه انصب طريقة للمرء على الخرافة البالية التي تصف إنجلترا « ببلد بلا موسيقى » .

الإصلاح الديني في إنجلترا

بعد وفاة بنسابل ، تركز التأليف الموسيقي في إنجلترا لأكثر من قرن على موسيقى الكنيسة . وظلت أشكالها من قداسات وموتيتات ماجنيفيكات (تمجيد العذراء) الخ ٠٠٠ ، بلا تغير حتى فرضت حركة الإصلاح الديني القيام بأعادة توجيه كامل ، في نفس اللحظة التي حظي فيها الأسلوب القلمنكي في البوليفونية بترحيب للموسيقيين الإنجليز كافة . على أن حركة الإصلاح الديني الإنجليزي لم تكن حركة واحدة . فلقد تسبب أبناء هنري ومستشاروهم في أحداث هزة تلو

الأخرى ، من جراء تذبذبهم بين قبول الإصلاحات الدينية أو رفضها ، وتبع
موسيقى الكنيسة الانجليزية تقلبات الحرب السياسية والمذهبية ، وخرجت بنسب
لم تلتئم إطلاقاً .

ربما تعارض مع العقل الزعم بعزو أي تغييرات باقية في الحياة الدينية
والسياسية في إنجلترا لأي مسببات عابرة كافتتان الملك هنري بان بوليين أو رغبته
لهذا السبب في الحصول على ولي عهد من الذكور فالأصح أن صبغ الكنيسة
بالصبغة القومية كان نتيجة للانفصال عن روما ، ولم يكن سبباً لها . إذ
كانت قومية هذه الكنيسة ، وتبعيتها للملك واعتمادها على اللغة الدارجة في
شعائر العبادة من المسائل التي قررها البرلمان بعد الانفصال ، ولم تكن مقررات
تبنيتها الكنيسة ، ودافعت عنها قبل الانفصال . لقد انتصرت القومية على الدولة ،
وأوشكت الآن على الانتصار على الكنيسة ، وإن كان هذا لم يحل دون اتباعها
بعض الملامح التي تميزت بها الضحيتان (الدولة والكنيسة) . ولما إلى أي حد
كانت الأغراض السياسية للحركة المناهضة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، وإلى
أي حد بدت المسائل المذهبية قليلة الأهمية في معارضة الانجليز قبل أواخر القرن
السادس عشر ، فأمر يستطاع استنتاجه من حوليات توماس وولس-نجهام
التي يرجع إليها في أحداث باكورة القرن الخامس عشر .

رأى الملك هنري الثامن أن مصلحته تقتضي الاهتداء إلى تقرير قانوني
لادعائه زعامة كنيسة ، التي ظهرت كنتيجة لاختلافه مع البابوية . وانفصلت
العري التي تربط إنجلترا بالكرسي الرسولي عروة تلو الأخرى ، وانتهى الأمر
بحديث انفصام نهائي ، وبإنشاء كنيسة لانجلترا . وحصل هنري الثامن في قانون
السيادة art of Supremacy على الاعتراف بتصريحه : « عدم خضوع إنجلترا
لسلطان البابا تبعاً للقانون الإلهي » ، وكذلك الاعتراف بمكانته « كالرأس الأوحده
على الأرض لكنيسة إنجلترا » . وبعد مضي سنتين ، طوّل كل الرسميين في
إنجلترا بإعلان نبذهم لسلطان البابا . لم يكن هذا التصريح أكثر من صياغة
قانونية للميول القديمة التي دافع عنها ويكلف فيما مضى . لم تكن الكنيسة
الجديدة كنيسة لوترية انجيلية ، ولكنها استمرت كنيسة كاثوليكية انجيلية خاضعة
للنّاج . وهكذا كانت حركة الإصلاح في إنجلترا في عهد هنري الثامن مسألة
سياسية شخصية في البداية ، ولم يكن الانفصال عقائدياً إلا في مسألة مكانة
البابا ، وبقيت اللاهوتية الكنسية بلا مساس إلى حد كبير . وقوبلت معارضة
قوانين الملك بالقمع الشديد ، كما أزيل من الوجود الكثير من المنظمات الدينية
المختلفة كالكنائس والأديرة وانتقلت ملكيتها بحق الشفعة . وبالرغم من وجود
اختلاف بين الطريق الذي اتبعته حركة الإصلاح الانجليزي والطريق الذي سارت
فيه الحركة الجرمانية ، إلا أنها انتهت إلى نفس النهاية في آخر المطاف : الخلاص

من حكم الهراطقة الذي استمر قروناً طويلة وهكذا انصرفت الكنيسة الانجليزية
عن روما أمها الروم التي أنشأتها وظلت تتمتع عندها بالحرية فترة طويلة من
الزمن ، وغدت كنيسة مستقلة في إنجلترا ، وهو اتجاه بدأ قبل ذلك بقرنين بفضل
الانجليز الغيورين . لم تشترك هذه الحركة التي كانت سياسية خالصة ، في
بدايتها ، مع الإصلاحات العقائدية عند الجرمان لا في كثير ولا قليل . وإن كان
الملك قد اكتشف بالفعل التأثير السياسي للموقف الجرمانى ، ويبحث عن سبل
ووسائل لتدعيم الاتصال مع البروتستانت الجرمان ، وتحالف مع عصبة
شمالكاديك Schmalkadic .

وتزايدت سرعة التقدم نحو البروتستانتية بتأثير مستشاري الملك إدوارد .
وشغل بروتستانتيون صميمون الوظائف العليا بالكنيسة . وأصدر البرلمان كتاباً
جديداً للصلوات وقانوناً جديداً للإيمان تحول فيما بعد إلى قانون التسعة والثلاثين
مادة Thirty Nine Articles . ولما اعتلت ماري الكاثوليكية العرش سنة
١٥٥٣ صممت على إعادة الكاملة للعقيدة التي استمر معظم رعاياها في
اعتناقها وتسبب حكم ماري في تعطيل التقدم القومي الكبير لفترة قصيرة ،
بعد مطالبتها باستبعاد كل الإجراءات التي أدت إلى انفصال كنيسة إنجلترا عن
روما ، واستبعدت الطقوس القديمة ، وأعيد الترحاب بإنجلترا مرة أخرى في
المجتمع الكاثوليكي تحت زعامة البابا . ثم أعادت إليزابيث - مع بعض تغييرات
مراسيم هنري الثامن وإدوارد السادس ، وفرض «قانون السيادة» على الأساقفة
وحرمت تلاوة القداس ، وتعرض المخالف لعقوبات صارمة ، واتخذت الكنيسة
الانجيلية المظهر العام لشكلها الحديث .

واشتدت مشاعر الاختلافات الدينية بعد انتشار الحركة المناهضة للكاثوليكية
في البلدان الغربية . واحتوت فرنسا والبلدان الواطنة وإنجلترا في نفس اقون
الحرب الدينية التي سبق اشتعالها في ألمانيا في النصف الأول من القرن . وارتفعت
فوقهم أسبانيا كزعيمة للجناح الكاثوليكي في العالم بفضل وحدتها ، وعدم تعرضها
لأي معوقات وتمسكها الصميم بالكاثوليكية . ثم اشتعلت خريطة العالم بالحرب ،
واكتسب المعسكر المناهض للإصلاح يتزعمه البابا جريجوار الثالث وفيليب الثاني
سلطاناً لا يقف عند حد ، وخرجت كل من فرنسا والبلاد الواطنة مغلوبتين ، ولم
يقف في وجه الاستعادة غير بلد واحد : إنجلترا . وانتقل دور فرنسا إلى الانجليز
الذين أصبحوا أعداء سياسيين واقتصاديين ودينيين للأسبان . ولم يقف هذا العداء
الدفين عند العداوات المباشرة ، ولكنه انتقل عبر المحيط وورثته المستعمرات
الأمريكية . وأدى اضطهاد الكاثوليك في إنجلترا ، والتقدم الهائل الذي أحرزته
البحرية التجارية الانجليزية نتيجة لسطوها على شحنات المراكب الأجنبية ،

وبخاصة الاسبانية ، الى استشارة الملك فيليب الثاني ، ودفعه لارسال اسطول الضخم : « الارمادا » ضد انجلترا . وساعدت هزيمته سنة ١٥٨٨ على جعل انجلترا قوة بحرية عالمية ، كما هي الآن (١٩٤١) ، وأصبحت اليزابث حامية للبروتستانتية ، فشنت حروبا على اعداء البروتستانتية من الكاثوليك في القارة الأوروبية .

الصراع بين الهيومانية والرينسانس

وحركة الاصلاح الديني ، وتأثيره على الموسيقى

ابان حكم كل من هنري السابع وهنري الثامن وادوارد السادس وماري ارتفع شأن الطراز القوطي الانجليزي في العمارة والزخرفة ، أى ما يعرف « بالطراز العمودي » ويتشابه في الكثير ما يسود هذا الطراز من زوايا شديدة الحد مع طراز الخطوط المستقيمة في الموسيقى الباكورة لعصر تيودور . وبدأ في ذلك العصر أول أثر لعصر النهضة الأوروبية يمكن اكتشافه . ذلك التسرب الذي بلغ أوجه في الطرازين الاليزابثي واليعقوبي . وبعد السنوات الأولى من القرن السادس عشر ، أصبح من المستطاع الشعور بأثر « الهيومانية » في انجلترا وتزعم هذه الحركة جون كوليت (مات ١٥١٩) المحاضر في علوم التفسير باكسفورد ، وضمت جماعة الهيومانيين (مصلحي اكسفورد) الملتفين حول كوليت أمثال « وليم جروسين » (مات ١٥١٩) من أوائل الباحثين الذين علموا اليونانية في اكسفورد و « توماس لينكر » (١٤٦٠ - ١٥٢٤) مؤسس كلية الطب الملكية في لندن ، ومن أوائل الأطباء الحديثين الذين درسوا المؤلفات الطبية في العصور القديمة ، وسير توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) مؤلف « اليوتوبيا » : الصورة النموذجية للدولة المثالية . وصاحب هذه التيارات الحضارية والفنية - ان لم يكن قد سبقها - التمهيد للأسلوب اليورجوني الفلمنكي في التأليف الموسيقى ، والترحيب به . ويتعذر تحديد التاريخ الفعلي لتقديم الأصول الجديدة في التأليف الموسيقى ، ولكن هناك احتمالا بعيدا ان يكون هذا قد حدث في الربع الأخير من القرن الخامس عشر . ففي بداية القرن السادس عشر ، ظهر في أعمال « تافرنر » تقدم ملحوظ في حرفية وصقل التراكيب اللحنية ، وفقرات المحاكاة الكونترابنطية ، وتأثر بها منذ ذلك الحين الأسلوب الكورالي الانجليزي « فازداد فخامة ، وصفاء في الرنين ، وحبكة وتماسكا في البناء » . ومن بين أسباب التأثير الجديد ، تبادل المخطوطات ، وربما رجع السبب الآخر الى الاحتكاك الثقافي بالفلاندرز وفرنسا واسكتلنده ، فخلال الحروب مع فرنسا ، حارب الفلمنكيون الى جانب انجلترا ، ولابد أن يكون قد حدث اتصال حضارى بين الحليفتين ، بالإضافة الى الزيجات العديدة بين أسر نبلاء البلدين . ونشطت الحياة الموسيقية نشاطا بالغا باسكتلنده ، وأزر ملوكها هذا

النشاط مؤازرة خيرة ، وأظهر أغلب ملوك اسكتلنده من جيمس الاول الى ماري ، عطفًا على الموسيقى . وكانت هناك عدة مدارس للغناء Sang schools يتعلم فيها الشباب الغناء . وفي الكاتدرائيات ، كورسات حسنة التدريب . وانتشر في المدن عدد وفير من المنستريل . والأدب الاسكتلندي زاخر بالاشارات الى موسيقى الشعب . وساعدت الظروف السياسية على حدوث اتحاد وثيق بين اسكتلنده وفرنسا ، وبذلك ظهر أثر فرنسي ملحوظ في فن عمارة اسكتلنده وأدبها . وعلى هذا فلا عجب اذا صادفنا نفس الميل في الموسيقى . اتصلت الفلاندرز أيضا باسكتلنده بروابط تجارية ، وأحيانا كان « منستريل » البلاط الاسكتلندي يوفدون الى الفلاندرز لتعلم حرفتهم .

لا بد أن يكون الموسيقيون الفلمنكيون قد ظهوروا في انجلترا حوالي نهاية القرن الخامس عشر . ففي مجموعة ترجع الى سنة ١٥١٦ ، وتحتوى على موسيقى لسامبسون عميد المصلاة الملكية ، هناك موتيت غير معروف المؤلف ، اتبع فيه الأسلوب الفلمنكي وحده ، بينما يحمل موتيت آخر توقيع بنديكتوس دي أوبيسيوس . وكان هذا « البنديكتوس » عازفا للارغن في كاتدرائية نوتردام في انفرس . وتذكر محفوظات الكاتدرائية صراحة أنه سافر الى انجلترا في منتصف فبراير سنة ١٥١٦ ، كما يتبين من محفوظات المصلاة الملكية تعيين « بينيه دي أوبيسيوس » عازفا للارغن القصر عند هنري الثامن في مارس ١٥١٦ . وسوف نقنعنا أية لمحة خاطفة الى قائمة موسيقى هنري الثامن ، بأن « بنديكتوس » لم يكن الموسيقي المحترف ذي الخبرة الأوحد من ابناء المدرسة الفلمنكية بالبلاط في السنوات الباكورة من حكم الملك ، فهناك أسماء مثل غليوم دفنت أو بيتر فانفيلدر ممن ينتمون صراحة الى النازحين من وراء الفلاندرز . ويتفق كتاب سيرة شارلكان على القول بقيام الملك سنة ١٥٥٠ عندما كان أرشيدوقا - أصبح امبراطورا بعد ذلك - بزيارة انجلترا برفقة الفنان هنري بريدنن (أوبريدنير) وكان موسيقيا مرموقا في عصره . كان هناك موسيقيون أجانب عديدون في خدمة الملك . وتتحدث رسائل الشعراء الفينيسيين عن وجود موسيقى من بريشيا كان يتقاضى من الملك ثلاثمائة دوقية سنويا نظير عزفه للعود . وصادف عازف الارغن الفينيسي « ديونيزيوميمو » نجاحا منقطع النظير في القصر ، الى حد قيام هنري بتخصيص راتب له في سنة ١٥١٥ وهكذا تعرضت الموسيقى القومية الانجليزية لتغيرات جذرية كاملة .

أسفرت عن ظهور نشاط فني كبير المكاسب الطائلة التي حصلت عليها عائلات جديدة من المشتغلين بالتجارة ، واثراء الكثيرين من محاسيب البلاط ، مما أغدقه

عليهم الملك من الاراضي والثروات المنتزعة من الأديرة بعد اخضاعها ، فازدهرت المنظمات الموسيقية المماثلة لكورسات الكنائس في أوروبا وأسأتذة العزف على الأرغن في الكنائس الكبرى . وكان لكبار اللوردات أيضا كورسات خصوصية ممتازة . ومع الاعتراف بتميز كورسات لينكولن وويلز وغيرهما من الكاتدرائيات الأخرى إلا أن المصلاة الملكية في لندن كانت رائدة بمجموعتها الموسيقية ، وأدى تفوقها الفني في القرن السادس عشر الى تركيز النشاط الخلاق في لندن ، لأن أغلب الموسيقيين المهمين كانوا يعاملون فيها نفس معاملة سادة الكنيسة .

وازداد نشاط الحياة الموسيقية - مثلما حدث في عهد هنري الخامس - بفضل أحد الملوك الذين وجهوا قدرا كافيا من الاهتمام الجاد للموسيقى ، ومن آيات ذلك اهتمامه بدراساتها دراسة وافية . ويروي ادوارد هول (حوالي ١٤٩٨-١٥٤٧) المحامي والمؤرخ ومؤلف كتاب عظيم بعنوان « اتحاد عائلات الاشراف العريقة في لانكستر ويورك » - واشتهر عادة باسم « حويليات » بعد مشاهدة للحياة في بلاط الملك « كيف كان هنري الثامن يؤلف قداسات عظيمة ذات خمسة سطور لحنية ، كثيرا ما كانت تغنى في كنيسته ، وبعد ذلك في أماكن مناسبة أخرى » .

خلال السنوات الاولى من حكم هنري ، صايف الاسلوب البوليفوني المستوعب للاسلوبين الفرنسي والفلمنكي استنادا من الدرجة الاولى في شخص « جون تافيرنر » (١٤٩٥ - ١٥٤٥ أو ١٥٤٨ ؟) الذي شغل سنة ١٥٢٦ منصب رئيس للموسيقى في كلية الكاردينال وولزى بأكسفورد . وأبدع هذا الموسيقى ذو المميزات والقدرات الفذة ، والجدير بمعاصرة جوسكان واترابه ، مجموعة رائعة من موسيقى الكنيسة نشرت في المجلدين الاول والثالث من « مجموعة موسيقى الكنيسة في عهد أسرة تيودور » . وبعد مبارحة تافيرنر لأكسفورد سنة ١٥٣٠ انقلب رأسا على عقب نتيجة لاعتناقه مبادئ الاصلاح الديني . ان هذا ينقلنا مرة أخرى الى الاحداث السياسية الدينية التي حدثت في عهد الملك هنري الثامن ، وأثرت على مستقبل الموسيقى الانجليزية تأثيرا عميقا فاق ما حدث في أي بلد آخر .

كان حل الأديرة ضربة قاصمة وجهت لفن الموسيقى . اذ كان كل دير يقتنى كورسا عتيدا ويضم واحدا أو أكثر من عازفي الارغن . حدث في الأديرة الستمائة التي تعرضت للتخبط دمار عنيف للموسيقى . ومن سوء الحظ أن أكثر المصلحين قزمًا قد استطاعوا اعلاء كلمتهم في أكثر الاحوال . فعلى الرغم من أن هنري ذاته قد حاول المحافظة على الشعائر الكاثوليكية ، إلا أنهم واصلوا حملتهم المدمرة على المؤلفات الطقوسية . أما ما هو أسوأ من ذلك ، فكان اتجاه بعض عظماء الموسيقيين أنفسهم . ولقد تحدثنا عن اعتناق تافرنر للبروتستانتية بعد

مغادرته أكسفورد سنة ١٥٢٠ . بعدها صمت صوت الشاعر والموسيقي الكامن في وجدانه . واستحوذت عليه فكرة متزمتة دفعته الى اقتراح أعمال عنيفة . وأمضى سنواته الأخيرة ، بوصفه عميلا ماجورا لتوماس كرومويل في اضطهاد بشع لمؤسسات الأديرة . وذكر جون فوكس (١٥١٦ - ١٥٨٧) المؤلف الشهير لكتاب Actes & Monuments في معرض روايته لتاريخ اضطهاد المصلحين كيف أعرب « هذا التافرنر عن الكثير من الندم لأنه ألف أغاني وترانيم للبابا الفها عندما كان معدوم البصيرة » . ووقع موسيقى ممتاز آخر : جون ميريكه (مات سنة ١٥٨٥) ضحية لتعصبه اللاهوتي . وتميزت نظرتة لطبيعة موسيقى الكنيسة البروتستانتية بوضوحها الفذ . وربما ساعدت مواهبه على تغيير اتجاه موسيقى البروتستانتية في إنجلترا كلها . ومع هذا فمن وجهة نظر المؤرخ الموسيقي ان ما ترتب على ذلك كان أوخم من مجرد التكاسل المؤسف في الخلق عند قلة من الموسيقيين البارزين ، فلقد تعرض مستقبل الموسيقى الانجليزية كله للخطر .

ترتب على الخلاص من الطقوس والاحتفالات والصور والتماثيل الدينية والبوليفونية الفنية في الموسيقى ، واستنكار التجسيد آثار مباشرة أضعفت من احترام الجموع وتهيبها ، لأن عقليات الشعوب تلتف حول الرموز . ولن يتغير القيمة الدينية للتصوير والنحت والموسيقى والشعر الا أولئك المحرمون من كل احساس جمالي وفني . ومع هذا فقد أعلن كثيرون من زعماء الحركة في إنجلترا معارضتهم لدور الفنون في الدين ، وما دفعهم على الأقدام على ذلك أولا عدم تنبهم لدور الدوافع الفنية ، وثانيا - طغيان رغبتهم القومية في الاستقلال الذاتي والتحرر من أي رباط فكري على حب الفن الذي كان وثيق الارتباط في اذهانهم « بالتفاهات البابوية » .

كثيرا ما نظر للكنيسة كمنظمة لرجال الدين لا للشعب ، من جراء تمسكها الدائم بالأمر والنهي واحتكارها الحياة الروحية والفكرية . كان رجالها الاوصياء الوحيدين على العلم ، يتناقلونه بلغة الكنيسة البعيدة عن متناول الشعب ، ومن هنا جاء احتكارهم له . أما على عهد هنري الثامن ، فقد تغير الموقف ، بعد أن اخرجت الطبقة المتوسطة الصاعدة مؤرخيها وشعراءها . وبذلك تحول الباحث الديني الى متخصص ، كما دعى الموسيقيون للتعبير عن ذاتهم بتقويد الكنيسة الطالعة بموسيقى جديدة ، ووصلت حركة الاصلاح الديني الجرمانية الى نفس مفترق الطرق ، وان كان زعماءها قد تنبهوا تنبها كاملا لدور الموسيقى والشعر في العبادة . فلا يخفى أن لوتر عندما طعم موسيقى كنيسة « الاصلاح » بالعنصر الشعبي كان تواقا للمحافظة على الموسيقى الفنية بالرغم من درايتة بالطابع البابوي لمثل هذه الموسيقى . وهكذا كتب في الحث على العبادة (ضد الاتراك سنة ١٤٥١) .

المطور التالية التي تكشف عن الاختلاف بين النظريتين الإنجليزية واللاتينية لمر من الإصلاح البروتستانتي والموسيقى - وتختصر هذه الفقرة إلقاء انطلاق الموسيقى البروتستانتية الجرمانية مثل هذا الانطلاق الرائع. بينما عبرت موسيقى الكنيسة الإنجليزية - رغم الكثير من التوقات الثيرة للأعجاب - عن البرء من التلر الإصلاح المينى -

« ان ترك الزمور للتلميح (ربحا الوثنيين حضروا) يعنى كالمصدا كورسا ترو كورس . يترك على أصغر اثر - وتحشا مع تلك ليتقدم احد المصبة من الصلح الصوت الحب امام مقعده في الكورس متسا وشما وهذه الاتيرون او جلة : يا الهى لا تحاسبنا بقدر خطايانا Domine ne secundum . وبعدك يتقدم على أصغر متسا جلة اخرى Domine ne memineris . تناسى خطايانا » ثم يركع بعد تلك الكورس بالكلمة أثناء غناء « انما يا الهى » Adjuva nos Deus . تملأ متسا يصوت فى الاحتفالات اللياوية . الحافة بالورع والقوى »

كم تبدو الصورة الأخيرة ثاقبة ، غير قليلة للتراع من الناحية السيكلوجية . وكما تمكنت يصق في موسيقى كنيسة الإصلاح الإنجليزية - فقلد القديرة التي الطوس الدينية واعتقا كنيسة انجلترا . لا لانه كان كاثوليكيا غير متمسك . وانما لانه استمر متبعا بسو الموسيقى الكنسية البوليفونية وودعها -

كان الغناء الاحتفالات اللوية بالقدس في لكتائس الإنجليزية ضربة قاضية لصايت التطلعات الموسيقية المتارة التي احتضنت بها اقلب الكاتكرائيات وكليات لكتائس الهامة - ولرقع صوت يتحدى بعض العوض التاسب التوافق مع العقيدة الدينية الجديدة . والتي يساعد أيضا على استمرار التقاليد الكورالية للمظيمة التي يعشقها الانجليز - وفي البداية . قدمت القدامات على غرار القدامات اللاتينية بعد تكييفها . ولكن بعد ظهور كتاب الصلوات العامة الإنجليزية ، اتجه الموسيقيون الانجليز انصهم الى تلحينها - ويمكن تقسيم هذه الألحان . وتدعى موسيقى الشعائر . الى ثلاثة انواع : شعائر التوبة القصة وصللة الصباح وصللة المساء - اما اجزاء شعائر التوبة التي لحتت فهي الكيرى والكروكو والمانكوس والجلوريا - وتضم صلاة الصباح خمس كانتيلات من كتاب الصلوات يمكن تلحينها Venite والتسبيحة - والبنيكتوس وتسابوب معها الـ Benedicite والتهايل - اما كانتيلات صلاة المساء فهي التاجيفيكا والـ Nunc Dimittite وتسابوب معها الـ Cantate Dominica . و Deus Miseratur واستبعت البنيكتوس والاجنوس داي والجلوريا من الشعائر بعد التشاحات النعية التزايدة في لواخر عهد اليزايت -

تروء الموسيقيون من الخبرة الموسيقية الكنسية من الألحان التي وضعت

القدامات والتوقيتات بفترة في الصلوة وبأسلوب قاصر على تلحين شمساعلر التوبة الإنجليزية - اما كانتيلات فقد عرضت الموسيقيين لأرق - وبين الامتد كراقر في رسالة له الى هنري الثامن الاتجاهات التي تتعد الأسلوب المتوسط للشعائر . وسماها : بالشعائر القصيرة . : . . . يعنى الاسكون الأغنية مضمونة بالشعائر . ولكن يمكن بقدر الامكن تخصيص نسخة واحدة لكل مقطع . حتى يمكن التسلطها بوضوح وودع » يتعد هذه القواعد مأخوذة منسبوبة بالقواعد الموسيقية للجماليات التي فرضها كالفنل . ولكن وكما عبر كالفنل عن خلق خيال « جونيل » و « لوجون » . كذلك عبرت الصلوات الغنوية لكراقر عن سمو البوليفونية وودعها من موعة الموسيقيين الانجليز . بعد ان تعلموها قبل تلك بجويل او جيلين من قرانهم القشكيين . فقلد طابقت المرفوعة الكونترالطوية - التي كانت من الفخاكر الكوفة التي تروء بها اوسيقيون الانجليز في عهد اليزايت - بالاستمالة بها . وهكذا ظهر ما يدعى بالشعائر « الكبيرة » وفيها استعملت حرفة التويت بتوفيق كبير . ومن انهم في هذا القام ان غنكر ان الفصل ما ظهر من شعائر كان من تأليف « بيرد » الموسيقي الذي كتب كثيرا كاملا على الأصول الكونترالطوية .

من بين اوائل الاعمال المطبوعة المثلة لمحاولة الحصول على أسلوب الموسيقي الكنيسة باللغة الإنجليزية يتجسب مع الصلوات الجديدة The Book of common Prayer Noted (١٥٥٠) وكتاب جون داي : Certain Notes set Forth in Four and Three Parts to be sung at the Morning Communion and evening Prayer (١٥٦٠) . ويمثل كتاب « مريبك » أول لمن انجليزى للطقوس الإنجليزية . يتمشى مع « قانون المطر » Act of Uniformity (١٥٦٢) ويتعد الفكر مريبك بعيدة عن ممتلكات المناضلين الانجليز . بسبب قرابتها من اصلاحات لوتر الموسيقية . فقلد ساقته رغبت في تزويد غناء جموع المصلين بتغيمات « طروب » الى انتقاء الصان تقليدية . وتكييفها . والى تأليف موسيقى أصيلة . على نفس النمط . على ان ثاى كتاب للشعائر صغر تحت رعاية الملكة اليزايت - قد حل محل الأول . ومحل موسيقى مريبك بالتوالى . واحتوت الطبعة الثانية على تعديلات عديدة تجاوبت مع المعارضة المتزايدة للشعائر الموسيقية . وانضم هذا الموسيقي الموهوب الى المعسكر المعارض الذي وهم موسيقى الكنيسة « بالتفاهة » . وبذلك ابتعد عن مقاصده الاصلية الخاصة بتأليف الصان لكتاب الشعائر الجديد . ويتعد اتجاه « مريبك » مثبرا للشفة . فقلد اراء المحافظة على تقاليد الموسيقي الجريجوريانية . كما اراء في نفس الوقت مضامرة قضية اللغة الإنجليزية . ونجح في هذه الناحية نجاحا

ملحوظا ، وان كانت مميزات موسيقى « كتاب الشعائر العامة المدونة » وخصائصها المحمودة لم تصادف أى صدى بين معاصريه . وبمجرد تخلى « ميريك » ذاته عن التأليف الموسيقى ، استرعت الألحان الكورالية للشعائر اقتباه كل الموسيقيين .

ومن المبدعات الموسيقية الأخرى للإصلاح الدينى الانجليزى ، « الانتيم » الذى حل محل الموتيت عند الكنيسة اللاتينية . وتغير بتغير الزمان معنى الكلمة التى لا يشك فى اشتقاقها من الكلمة اليونانية « انتيفونا » . واستعملها قبل ذلك الشاعر الانجليزى تشوسر ، ثم استعملت الآن للدلالة على أى نوع من الاناشيد الوقورة كالنشيد القومى . ولكنها تعنى أساسا الترتيل الانجليزى بنوع خاص ، أو أى أغنية كنسية مماثلة ، تغنى فى نهاية صلاة الصباح وصلاة المساء . وتحدد معالم « الانتيم » ، فى شكله الذى بدا فيه فى أواخر عهد اليزابيث . وأصبح مقطوعة من موسيقى الكنيسة لها موضع خاص بها فى الطقوس . كانت الانتيمات الأولى أيضا موتيمات مكيفة ومزودة بنصوص انجليزية . وبعد وصول الموجات الأولى للأسلوب الايطالى الجديد لانجلترا ، دخلت فى الانتيم فقرات من الصوت المنفرد المصحوب بالأرغن أو مجموعة آلات « الفيول » وحدث هذا بوجه خاص عند « بيرد » و « جيبونر » وتجنببت الموتيمات اللاتينية التى استطاعت المحافظة على الجلال العريق لأسلوب الموتيت اللاتينى أى موضوعات ، تدعو الى المشاحنة أو ينتظر ان تلقى مقابلة سيئة من سلطات الكنيسة الجديدة ، وتمثل هذه الموتيمات أهم ناحية فى موسيقى الكنيسة الانجليزية للعصر ، اذا استبعدنا جانبا الاعمال السامية « لتاليس » و« بيرد » ، وان كان الأخير قد انف أفضل أعماله لطقوس العقيدة القديمة .

يعد كريستوفر تاي حوالى (١٥٠٠ - ١٥٧٢) وتوماس تاليس حوالى (١٥٠٥ - ١٥٨٥) لبرز اثنين فى مجموعة الموسيقيين ممن كرسوا جهودهم فى ذلك العهد لخدمة الكنيسة الجديدة . وانتج تاي (١٥٧٢) إبداعه الأساسى المساهم فى الإصلاح الدينى : أعمال الرسل The Actes of the Apostles وتضمن هذا العمل أربعة عشر فصلا من Actes التى لم تكتمل بحجة عدم مناظرة شعر حامل دكتوراه الموسيقى المجل لما يؤلفه من الحان ، ومن الغريب ان يكون هذا اللاهوتى الهاوى المتحمس مؤلفا لموسيقى قداس ذى سطور لحنية ستة يدعى Euge Bone ويعود من أفضل أمثلة البوليفونية التيوبودورية ، واستطاع تاليس تأليف أعمال فى الأسلوب المبسط لطقوس الإصلاح وهو الذى بدأ حياته الموسيقية أيضا كملحن لموسيقى كنسية لاتينية ، وأظهر براعة فى الأسلوب الفرنسى الفلمنكى ، اعتمادا على تعدد جوانبه وامتياز تدريبه ، بل

تمكن أيضا من أعقد أسلوب كونترابنطى يؤلف فيه أقرانه الأجانب ، وأهم موسيقى بعد « تاي » و « تاليس » فى منتصف القرن السادس عشر هو « روبرت هوايت » (حوالى ١٥٢٠ - ١٥٧٤) وأغلب مؤلفاته لسوء الحظ مازالت مخطوطات .

كانت اليزابيث مولعة بالموسيقى مثل أغلب أبناء اسرتها المالكة ، وأظهرت براعة فى عزف العود والفرجينال ، كما أعربت عن مودتها لرؤساء مصلاتها الذين عينوا فيها أفضل ارباب الاصوات فى المملكة . وفسحت الصرامة الأولى التى ترتبت على لوائح كرانمر المجال أمام طقوس محكمة البناء . اذ كانت اليزابيث تعشق الابهة والفخامة ، فى الدين مثل عشقها لهما فى شتى النواحي . ودبت نتيجة لذلك الحيوية فى الموسيقى الانجليزية ، التى استمدت منها قوة دافعة ساعدتها على الاستمرار حتى عهد جيمس الاول ، بالرغم من عدم ميل أول حاكم فى اسرة ستيوارت للموسيقى . سبق ان تحدثنا عن الشهرة الكبيرة التى تمتع بها أوائل المغنين الانجليز والمنظمات الكورالية ، ولكن شهرتهم قد تعرضت للاحتجاب فى عصر اليزابيث بعد ظهور الكورسات الكبيرة التى يصل عددها فى الكاتدرائيات الى ستين أو ربما أكثر ، والتى كانت تتبع فى غنائها الطريقة الانجليزية النضرة الرخيمة التى استمرت صفة مميزة للغناء الكورالى الانجليزى منذ عهد « الكونداكتوس » الانجليزى القديم . استمرت موسيقى الكنيسة فى الازدهار على عهد اليزابيث ، ولكن الزعامة قد انتقلت خلال الثلث الاخير من عهدها الى الموسيقى الدنيوية ، التى استحدثت اشكالا جديدة وسبلا جديدة فى التعبير .

المدرسة الاليزابيثية والجاكوبية

موسيقى الغناء

« ليس هناك أى حالة أخرى سمح فيها شعب ذو مكانة موسيقية عظيمة لهذه المكانة بالتردى زهاء ثلاثة قرون ، ورضى خلال هذه الحقبة بتحمل اللوم لتوقفه عن الإبداع » كانت هذه كلمات سير « وليم هنرى هادو » فى مقدمته لكتاب جراتان فلود : Early Tudor Composers . وليس من شك فى أن هذه هى الحقيقة المؤسفة بعينها ، باستثناء ان ما امتدحه هادو وغيره من المدافعين عن الفن الموسيقى الاليزابيثى - رغم قيمته الفنية - كان فى الواقع ضربا من الموسيقى الايطالية المنقولة الى انجلترا : المادريجال الذى ظهر فى كتب المادريجال الأولى سنة ١٥٨٨ ، بعد ظهورها فى ايطاليا بنصف قرن . وتحقق لها النجاح فى انجلترا على التو ، واتجه رهط من الموسيقيين البارزين الى المادريجال الذى

تمتع بشعبية كبيرة رغم قصر عهده ، وازدهر في عصر انجلترا الاليزابشية والجاكوبينية . واشتقت الأغنية القومية خلال عصر المانريجال العظيم ، ولا يزيد الحروف عن حالة الموسيقى القومية للحقة عن نثر يسير ، لأن الباحثين والكتاب قد ركزوا انتباههم على المانريجال ، وبنت هذه المسألة في نظر الكتاب الموسيقيين الانجليز مسألة طبيعية ، لأن النحوض « بالموسيقى البوليفونية الصعبة التي كانت تؤولف في هذا العهد يبيح لانجلترا حق التمتع باسم الأمة الموسيقية » . ومع هذا فإن نقص الكاتب قد اعترف بتعارض روح الاستعراض في الغناء الإيطالي ، وما في الكثير من الشانسونات الفرنسية من دلالة ولا تبصر « مع الروح الانجليزية » . ويبدو أنه من غير العقول أن يستغرق انتقال المانريجال الإيطالي والشانسون الفرنسية إلى انجلترا نصف قرن . على أنه ربما بدا أكثر من ذلك ابتعادا عن الاحتمال ، عدم قيام بلد موسيقى بظهوره بملك منظمات موسيقية ممتازة ، بإبداع موسيقى دينوية ممثلة لعبقريته ، وكان من الواجب أن تتركز دراسات الباحثين الانجليز على نفس هذا النصف القرن . وربما أمكن إرجاع غلبة الموسيقى الدينية في المخطوطات الباقية للعصر إلى المحافظة عليها في مكتبات الكاتدرائيات والكنائس .

وتبعه وولرندج إلى وجود مجموعة من كتب الأغاني الجماعية في مكتبة فيلوز Fellow في وتشمتركوليج ، تحتوي على أمثلة لأعمال فيلليوت ولاسوس واركاديلت ، وغيرهم من مؤلفي موسيقى الشانسون والمانريجال . والمجموعة أقدم من أول مؤلفات انجليزية للمانريجال بربع قرن . على أن وجود قدر كبير من المانريجال الاجنبية في مجموعات مخطوطة ، وزيارة العديد من الموسيقيين الفلمنكيين وغيرهم في منتصف القرن لادليل على وجود اقتتان واضح بالموسيقى الكورالية الدينية الاجنبية . واخيرا فإن علينا أن نذكر المشق للموسيقى للأغاني ذات الطابع المانريجالي التي ألفها موسيقى انجليزى سافر « إلى إحدى البلاد الاجنبية المشبعة » . وشهد الموسيقى ودرسها حيثما حل « وإن كان قد درسها بصفة خاصة عند الايطاليين الذين توافر لهم نوع مرح لطيف يدعى بالنابوليطنى » . ان اسم الموسيقى الذي اجتنبته كثيرا الفيلانيلا النابوليطانية هو ايشورن (١٥٢٨ - ١٥٩٠) . غير أنه لابد أن يكون قد استمع إلى الكثير من المانريجال أيضا ، أثناء زيارته لإيطاليا . ونعت المؤرخين هذا المؤلف الموسيقى بكل بساطة « بالهاوى » ، ورفضوا ادراك أهميته التاريخية الكبيرة ، وزعم بيتر وورلوك (فيليب هزيلتاين) - الذي نشر اثنتي عشر أغنية من مجموعة هوايتهورن - استحقاق العديد من هذه الأغاني بأن تتبوا مكانة مماثلة لأريات الموسيقيين التي ازدهرت بعد ذلك بجيل .

فإذا رجعنا في بحثنا للوراء ، سنرى وجود اتصالات أبكر بشانسونات أوروبا ، وفيها المانريجالي . فلقد ترجم الانجليز كتاب أوريين ليروا الشهير لتعليم العمود (١٥٥٧) منذ عهد باكر يرجع إلى سنة ١٥٦٨ . ولما كان هذا الكتاب قد احتوى على عدد من أعدادات الشانسونات ، لذا يستبعد ألا يكون قد قام بتعريف عازفي العمود الانجليز ، بعددهم الوفير ، « دلالة » شانسون النهضة الفرنسية ، ومن دلائل وجود أحد مؤلفي المانريجال الايطاليين المرموقين في انجلترا المرتب الذي تقاضاه « السيد الفونسو » ، وتأثر مقداره بنزوات الملكة . وينحدر الفونسو نيروسكو (١٥٤٢ - ١٥٨٨) من عائلة موسيقية . وأبوه المولود في مدينة بولونيا كان مغنيا في المصلاة البابوية ، ومن مؤلفي المانريجال المعروفين ، ولابد أن يكون من قررت له الملكة راتبا خاصا يتقاضاه قد وصل إلى البلاد وقت أسبق ، ربما بعد منتصف القرن بفترة قصيرة . وتمتع الفونسو بشهرة كبيرة بين الموسيقيين الانجليز ، وقامت بينه وبين « بيرد » بوجه خاص صلات صداقة وثيقة . وظهر الكثير من مانريجالاته في مجموعات انجليزية ابتداء من مجموعة Musica Transalpina (١٥٨٨) . واستقرت أسرته في انجلترا ، وقامت بدور هام في القرن التالي . وساعدت كل هذه العوامل على زيادة شعبية المانريجال الإيطالي الفلمنكي في نهاية القرن . فإذا واصلنا تراجعنا للوراء ، سنكتشف ازدياد تضائل التأثير الاجنبى الملحوظ ، وسنرى أمامنا فنا قوميا بالفعل ، مازال مهملًا ، في حاجة إلى الكشف عنه . على أن المؤرخين الاقدم كانوا يعرفون قيام العصر التيودوري الأبعد - الذي كثيرا ما يقال أنه كان مستغرقا بكلية في الموسيقى الدينية بتأليف الكثير من الموسيقى الكورالية الدينية . وفي الواقع أن أغلب الموسيقيين قد اعتبروا « مجرد موسيقيين دينيين » . ولاحظ بيرنى في معرض تعليقه على الموسيقيين المحيطين بكورنيلش :

« كان معظم هؤلاء الموسيقيين - على ما يبدو - موسيقيين دينيين . فلم أصادف أي اسم من اسمائهم بين موسيقيي الكنيسة ، باستثناء اسم فيرفاكس . والحق أن كورنيلش يبدو دينيا في موسيقاه أكثر من الباقين . وإذا اعتمدنا في حكمنا على سلوكه الشخصي ، واختياره لأشعاره من كتاب ريبالدري لشلتون قد يصح الاعتقاد بعدم اتصاله بالخلق الحميد أو رقة العاطفة . ومع هذا فرغم قصور مؤلفاته وابتعادها عن اللياقة - ومعذرة لاختياري مثل هذه الكلمات - فإنها لم تخل عند استعمال الكونترينط من التنوع أو البراعة بالنسبة لمثل هذا العهد الباكر . . . »

يستحق هذا القول الانتباه ، لأنه قد قدر الموقف تقديرا صحيحا ، ولما فيه من اتجاه أخلاقي يعتمد على الزهو ، سمة كتابات معظم المؤرخين

الموسيقين الانجليز ، الذين يحاولون فرض الكآبة والجمود التقليدي على عصر زاهر (بين تشومر وشكسبير) . وهي كآبة عرفت عن بعض فترات جذباء من القرن التاسع عشر . وليس من شك في وجود شذوذة من الناظمين للشعر والموسيقين المنسبين القافيين ، ولكن بعد ان تدهورت الرومانسات العتيقة البالية ، تصدعت شيئا فشيئا معالم الأشعار الغنائية التي تغنت بالخارجين على القانون وبالعابرة واقراج الحب واتراحه ، ثم بوحشة الحياة في اطراف البلاد ولعنا تشمر بالكثير من الراحة عندما تستمتع بحياة الخلاء ونحن محاطون بأشخاص نوى اقنعة انسانية واقفعالات انمية لا يشعرون بالخجل منها ، من أولئك المنطلقين في المرح ممن يسفرون ويرقصون ، كما يشتهون .

ظهرت البداية المترددة لهذا الفن القومي - وهو فن اجتماعي صميم - في مستهل القرن السادس عشر ، في مقطوعات الفرجينال وأغاني كورنيس وتاليس وآخرين . وكتاب أغاني « وينكين دي وورد » سنة ١٥٢٠ (وهو غير مكتمل من أصف) وثيقة صامتة لهذا الفن المعروف قليلا والممثل للغناء الديوي في إنجلترا ، ومع هذا فثمة أغاني أخرى تستحق الانتباه ، وأن كنا لا نعرف من أغلبها أكثر من العناوين . فقد بدأ هذا الفن شديد الانحطاط غير جدير بعناية الناشرين . ولكن كم تبوء هذه العناوين حافلة بالإشارات والدلائل على التقاليد التليدة ! « غدير جون Jhoones Sike » (ريشارد دافى) - « من سيفازل حسناتي who shall court my fair Lady وأحببت وبأدلتني الحب فكم أنا جدير بالحب I love, loved and loved would be » ، انفخ بوقك أيها الصياد Blow Thy Horn Hunter (كورنيس) . لا بد ان تكون كل هذه الأغاني لستمرارا مباشرا لأغاني القرن الخامس عشر الديوية الآخاذة . ويتبين من الأمثلة التي نشرها ستانر وميرزوفولر ماثلند استمرار تأثير قداس الشعراء والمفسرين ، ومن المستطاع تبين مدى عنف التغيير الذي أعقب الإصلاح الديني من الاختفاء الكامل للعديد من الأسماء التي كانت معروفة حتى ذلك الحين في المجموعات الموسيقية . وكما قال وولردج بصورة مقنعة : « ما من شيء كان قادرا على تحمل مثل هذه الصدمة الشديدة غير الحيوية الفطرية المدهشة الكامنة في الموسيقى الانجليزية » .

بدأ الازدهار الحى لفن المادريجال العظيم سنة ١٥٨٨ . ونشر نيقولاس يونج (مات ١٦١٩) أول مجموعة مطبوعة من المادريجالات الايطالية المزودة بكلمات انجليزية . واحتوت المجموعة المسماة « موسيقى عبر الألب » - Musica Transalpina على سبع وخمسين مقطوعة من تأليف جهابذة مؤلفي المادريجال ، بينهم « مارينزيو » و « بالمسترينا » و « فيرابوسكو » و « لاسوس »

ودى مونتى ، وبالإضافة الى مقطوعتين لبيرد . ولم يظهر شعرا جيد في الترجمات الانجليزية ، وأن كان العروض قد بدأ مناسبة لديمومة نغمات الموسيقى وجاء في أعقاب ذلك (١٥٩٧) كتاب ثان تحت عنوان مماثل . وقال يونج في اهداء كتابه الأول انه يقوم بالترفيه عن ضيوفه « بقزويدهم بكتب من نوع اتلقاه سنويا من ايطاليا ، وغيرها من البقاع » . ان هذا برهان آخر يدل على تأصل غناء المادريجالات الايطالية ، والايطالية الفلمنكية ، واعتياده ، في الوقت الذي ظهرت فيه « موسيقى عبر الألب » . ولا ينفي ذلك حقيقة ازدياد قوة الدفع بعد نشر مجموعة « يونج » . ولعل هذا يرجع الى استعمال اللغة الانجليزية . وانطلق سيل حق من الموسيقى الفنية (موسيقى الحضارة) العالمية المتعة . وفي سنة ١٥٩٠ ، نشر توماس واطسون : « أول مجموعة مجتزأة من المادريجالات الايطالية The First Sett of Italian Madrigals Englished » وتضمن الاهداء رسالة الى لوقا مارينزيو . واختيرت ثلاثة وعشرون من مادريجالاته من بين الثمانية والعشرين التي تضمنتها المجموعة . وأصبح موسيقار روما الكبير نموذجا ومعبودا لمؤلفي المادريجال الانجليز . وهناك ايطالي آخر عظيم التأثير : جوفاني جياكومو جاستولدي (حوالى ١٥٥٦ - ١٦٢٢) . وتمتعت بشهرة غير عادية مقطوعاته ذات الخمسة المسطور اللحنية من الكانتاري «الصونادى» و « البالارى » ، « والباليهات الغنائية » ، بالسانها وأغانيها الراقصة الرشيقة ، ذات الترجمات المتماوجة ، وتأثر بها الموسيقيون الانجليز وبخاصة مورلى ، الذي انشأ على غرارها مؤلفاته من الباليهات والـ Falas

حدث اقتداء بالأمثلة الايطالية في اسلوب التأليف الموسيقى ، وكذلك في فن النشر فقد أخرج الناشر الفينيسى جاردانو ١٥٩٢ مجموعة من المادريجال تحت عنوان Il Trionfo di Dori ، احتوت على تسعة وعشرين مادريجالا ، ألفها العديد من مشاهير الموسيقيين ، أغلبهم من الايطاليين ، وتنتهى كل أغنية بعبارة Viva la Bella Dori ، واقتدى بهذا المثل تسعة وعشرون من الموسيقيين الانجليز يتصدرهم مورلى فوضعو مجموعة من المادريجال في تمجيد الملكة اليزابث . ويتبين من العنوان The Triumphes of Oriano ، ومن عدد الموسيقيين المشتركين ، ومن الترجمات Long Live Fair Oriana كيف حدثت محاكاة للمجموعة الاصلية لجاردانو ، في كل تفاصيلها .

أخرج هذا الفن الارستقراطى النابض بالحياة عددا من الموسيقيين اللامعين وأبرز المادريجاليين الأوائل هم توماس مورلى (١٥٥٧ - ١٦٠٣) ووليم بيرد (١٥٤٢/٤٣ - ١٦٢٢) وتوماس ويلكينز (مات ١٦٢٢) وجون ويلبي (١٥٧٤ -

(١٦٢٨) - وتستطيع أن تذكر من بين أعضاء المجموعة الأخيرة أورلاند وجييونز (١٥٨٢ - ١٦٢٥) وجون وورث (عاش في الربع الأول من القرن السابع عشر) وتوماس تومكينز (١٥٧٢ - ١٦٥٦) وفرانسيس بكنجتون (مات ١٦٢٨) بالرغم من وجود عديدين آخرين لا يتفوق عليهم سوى موسيقيي الصف الأول

والتف مورلي إلى جانب مادريجالاته وكاتزوناته البديعة ، أغنية أو أغنيتين على نص من روايات شكسبير الخالدة - وتعد مقطوعة Plaine and Enie Introduction (١٥٩٦) أهم مصنفاتها عن الحياة الموسيقية الأليزابيثية وهي في شكل حوار ممتع ، على غرار النوع الصائغ في المصاحرات الأيطالية dialoghi ، بدا فيها الطابع الإنجليزي - واضحا - وكان مورلي أحب موسيقي في عصره ، ومازال يستأثر بأعجاب المستمع الحديث لما في موسيقاه من خفة ورشاقة ولطف .

ويظهر اسم وليم بيرد في المصادر التاريخية كمعارف للارغن لكاتدرائية لينكولن - ويعد أن أمضى سنوات قليلة في هذا المنصب ، تقلد وظيفة عضو بالرويال تشابل (الصلاة الملكية) حيث قابل تاليس ، وتوثقت بينهما عرى الصداقة - وليس من شك في أن بيرد صاحب أكبر شخصية مهية بعد شكسبير في عصر النهضة الإنجليزية - فقد ارتفع فوق كل معاصريه - وعند الكلام عنه ، لا تصلح مقارنته بغير « سيدى » الموسيقى الآخرين : بالمستريين ولاسوس - فلا عجب إذا وصف ببالمستريين الإنجليزي - ولو احتاج بيرد لآي لقب ، فربما كان الأوفق تسميته بلاسوس الإنجليزي ، لأنه كان مثل ابن البلدان الواطئة العظيم قادرا على التوافق مع كل أنواع الموسيقى ، ولكن أوفق ميدان ناسبه هو موسيقى الكنيسة - استمر بيرد متمسكا بالكاثوليكية طيلة حياته ، وهذا يفسر الطابع اللاتيني في موسيقاه الكنسية ، سواء كتبت للشعائر اللاتينية أو الإنجليزية - ومع درايته بأذواق الجمهور ، وميول عصره ، إلا أنه لم يستسلم لآية بدعة عابرة ، كما فعل أغلب أقرانه - وبوصفه محافظا بطبعه ، أراد الاحتفاظ بكل السمات النافعة في المادة الموسيقية المتوافرة لديه نعم لقد استعمل نفس المصادر التي استعان بها زملاؤه الموسيقيون ، ولكن شاعريته العبقرية كثيرا ما كانت تحول الأحجار النافذة إلى أحجار كريمة ، وتزيدها بريقا ولمعانا لو كانت هذه الخامة ذاتها من الأحجار الكريمة ، ويعكس سمو شجى قداساته ، الروحانية الخالدة في البوليفونية اللاتينية الكلاسيكية ، بينما تسبح شعائره الإنجليزية بحمد الله في نغم انساني سام ، كان من المستطاع أن يصبح صورة مجسمة لموسيقى الكنيسة البروتستانتية ، وإن كان أحد من الموسيقيين الإنجليز في عصره لم يقدم على ذلك - ومما يشهد بولع الجرايث بالفن عدم تعرض الموسيقى الكبير - الذي كان على ولاء مطلق من

الغنائية السيامية - لآي أزجاج خطير بسبب مذهبه الكاثوليكي ، مع التفاضل عن بعض المضايقات الثقافية التي تعرض لها - وعلى العكس ، فقد ساد الاعتراف به بين الموسيقيين وأولياء الامر على السواء كأعظم مؤلفي الموسيقى عندهم .

كان هذا الموسيقي العميق المتعدد الجوانب ، الذي واصل التقاليد العظمى للموسيقى الإنجليزية أقل تأثرا بالفن الإيطالي من معاصريه - وفي السنة التي ظهرت فيها مجموعة «موسيقى عبر الآلب» - ويحتمل قبل ذلك - نشر «بيرد» المزامير والموشحات وأغاني الحزن والورع Psalms, Sonets and Songs of Sadness & Piettie وكتب هذه الأغاني وفقا للأسلوب الكونترابنطي الشائع لخمسطة سطور لحنية ، غير أنها تنم عن قرابة بعيدة بالأغنية المنفردة المصحوبة - إذ كان أعلى السطور اللحنية أكثر ميلودية من باقي السطور التي يفترض عزفها بواسطة ربابي من الفيول - إن كل ما يعرض في هذه المرحلة من البحث عن الأغنية الإنجليزية السابقة لعصر اليزابيث يعتمد بالضرورة على التخمين ، بيد أنه يبدو أكثر من محتمل أن ما نواجهه هنا مرة أخرى هو آثار فن قومي عريق ، كان ينسى ، لا تصلح في الحكم عليه معايير أي أسلوب مختلف .

الفتوماس ويلكينز وجون ويلباي مادريجالات ممتازة ، وكلاهما يحتل مكانة مماثلة لأفضل مؤلفي هذا النوع في أوربا - وبخاصة ويلباي ومما يؤسف له اختفاء أغلب موسيقى الكنيسة لويلكينز ، لأن الشذرات الباقية قد كشفت عن وجود موهبة في تأليف هذا الضرب - وتركز إنتاج أورلاندو وجييونز بأسره في الموسيقى الدينية على الشعائر الإنجليزية ، وهذه حقيقة تميز بها على جميع معاصريه - وقام حتى الموالون المخلصون لكنيسة إنجلترا بالنهوض بالشكل الذي سميناه « بالموتيت المتقارب مع اللاتيني » ومن بين « انتيماته » الأربعين ، نحو خمسة عشر مؤلفة وفقا للأسلوب البوليفوني الكبير في القرن الخامس عشر ، وتكشف عن استاذية لم تتوافر لغير أساطين موسيقى « العصر الذهبي للبوليفونية » - وشارك بيرد في الانتيمات والطقوس الأخرى ، بإجراء تجارب للفقرات المنفردة المعتمدة على اصطحاب الآلات ، وبذلك استهل الأسلوب الدرامي الشامخ الذي توج الانتيم الإنجليزي بأعمال بورسيل ، ويحتوي الجزء الرابع من كتاب « موسيقى الكنيسة التيودورية » Tudor Church Music على كل ما هو معروف من موسيقاه الكنسية وتم في مادريجالاته الجمع الموفق بين أسلوب الكونترابنط الرائع ، والاحساس باللحن الغنائى عند هذا الموسيقي المدهش التي الفت تبعا للأسلوب الجريء لأقرانه من فينسيا .

ومؤلفات دولاند وكذلك بعض ما ألفه عازفو العود الأقل شأنًا ، فأننا سنستخلص من كل هذا عودة عبقرية الموسيقى الانجليزية الى التعبير عن نفسها وازدياد ثرائها بفضل المؤثرات الأجنبية دون تعرضها لاي تغيير أو تبديل في أصلاتها .

موسيقى الآلات

نبعت حتى مقطوعات مؤلفي الفرجينال الانجليز من الاغنية القومية التي تعرضت للاحتجاب مؤقتًا خلال عصر المادريجال . ونواة مؤلفات الفرجينال فن قائم على التنويع ، مستقل تمامًا عن البوليفونية الفرنسية الفلمنكية . ويتبين ذلك من الحانها المعتمدة على اشكال من الرقص والغناء ، مع تفضيل قاطع للصوت الصدادح في مقابل لحن التنور عند أبناء البلدان الناطقة . والاختلاف ملحوظ بالمثل في طبيعة اللحن الكونترابنطي . فحتى عندما يستخدم الموسيقى « اللحن الثابت » فإنه لم يكن يؤلف سطورا كونترابنطية متوازية ، بل كان يعرض تلاعبا ببعض النغمات القصيرة للآلات التي ترتبط بعضها ببعض بوساطة نغمات قد تتكرر كما هي ، أو مع بعض التحوير الطفيف . وهكذا ظهر لنا وسط العصر البوليفوني في ذاته الذي يؤثر في طريقته كتابة الاسطر اللحنية متغاضيا عن الطبيعة المميزة للغة التعبير ، أسلوب للآلات مستمد بحذافيره من طبيعة الآلة ذات لوحات المفاتيح ، وروحها ورنينها . ولا حاجة للقول بوجود انحدار أي فن يتمتع بمثل هذه الاصالة ، واستقلاله عن المؤثرات الأجنبية ، على أساس كونه ينحدر من ماضى الموسيقى الانجليزية . ولا شك ان تراث فن المنستريل الانجليز في القرنين الرابع عشر والخامس عشر قد استمر يحيا في هذه التنويعات ، وغيرها من مقطوعات الفرجينال . ومن سوء الحظ الا يعرف أولا يكاد يعرف أي شيء عن التاريخ الباكر لهذا الفن . وأما انه كان مكتمل التقدم في بداية القرن السادس عشر بالذات ، فامر يتبين من عدم وجود أية مظاهر مهوشة ومتردة في مقطوعة « هورينبايب » لاستوتون : أقدم مؤلفات لوحات المفاتيح والتي جاء ذكرها من قبل . وسنزداد اقترابا من الحقيقة اذا احجمنا عن اعتبار مقطوعة استوتون بداية لموسيقى آلات المفاتيح ، وبدأت لنا مجرد مثل مثير للاهتمام من ختام أول عصر عظيم لموسيقى الآلات الانجليزية . لابد أن يكون هذا « العصر الأول » من موسيقى الآلات قد تميز بشدة خصوبته وتنوعه ، وبوفرة آلاته وحسن صنعها . وعند وفاة الملك هنري الثامن ، حصرت آلاته الموسيقية بناء على أمر انوارد السادس . ولا يصح الاعتقاد ان هذه المئات من الآلات التي ضمتها هذه الوثيقة المدهشة مجرد أثر من آثار نزوات أحد حواة

ومع التسليم بنضارة المادريجال الاليزابشية والجاكوبية ، والاعتراف بتبعيتها للفن وشدة تأثيرها ، الا أنها قد قلدت النوع الايطالي الاصل ، ولم تعكس العبقرية الموسيقية الانجليزية الا بقدر محدود . وثمة ملامح انجليزية في الجمل الرخيمة وسلامة رنين المؤلفات الكورالية ، ولكن تصميم البناء واسلوب الصنعة ايطاليان أولا واخيرا . كان مورلى ينقل جملا بأكملها من اعمال جاستولدي ، ولجا في كانزوناته الى استعارات معائلة من أعمال فيليس انريو ، خليفة بالمسترينا كمؤلف موسيقى في الصلاة البابوية ، والمايسترو بالكلية الانجليزية بروما . وهذا لا ينتقص من قدرته . أما المؤلفات البسيطة الاقرب للآغاني وآغاني العود لجون دولاند ومقطوعات الآلات المختلفة فأكثرت تمثيلا للفن الانجليزي . التصميم . فلقد تحولت الى شكل انجليزي ساحر النماذج الايطالية (كالبالاتي والآريا لجاستولدي) في مقطوعات دولاند لاربعة سطور لحنية ، وبخاصة في اعداداتها للصوت المنفرد مع مصاحبة العود ، واعمال مشابهة لتوماس كامبيون (١٥٦٧ - ١٦١٩) وفيليب روسيتر (١٥٧٥ - ١٦٢٢) (وفرنسيس بيلكنجتون السابق الكلام عنه) والحق ان هذه الاعمال قد بدت انجليزية صميمة في طابعها ، ولكنها رغم شيوعها على خير وجه لم تحدث أي أثر ملحوظ على الموسيقى الغنائية الاوروبية ، لأن سبيل التعبير والقوالب المتبعة فيها منساقة للاتجاه الايطالي .

بدأ جون دولاند (١٥٦٢ - ١٦٢٦) في عهده من العازفين الافذاذ على العود ، الا انه لم يؤثر في معاصريه بقدر ما يستحق . كان هذا الموسيقى المغرم بالتجوال Wanderlustig من اعظم الموسيقيين الذين انجبتهم انجلترا أصالة وتقديما ، وآغانيه ورواياته درامية ليريكية حديثه بأكمل معاني الكلمة . ويكاد تأليف مثل هذه الاعمال خلال عصر المادريجال يبدو غير محتمل التصديق ، اذ ان آغاني دولاند لم تستغرق الى حد كبير في ثقافة التلاعب الحلو الرشيق بما ينساب من أسطر كونترابنطية اربعة أو خمسة . فالصوت المنفرد يركز في سطره اللحني على المادة الموسيقية الأساسية ، بينما تقوم باقى السطور بدور الاصطحاب ويتبع اللحن المصقول الكلمات معبرا عن الشاعرية بأقصى قدر من الامانة ، وليس الاصطحاب مجرد تألفات هزيلة بأي حال . فمن المدهش ملاحظة استخدام أحدث قواعد تأليف الأغنية في هذه المصاحبات التي كتبت للعود أو مجموعة الفيول . ويلتقط الاصطحاب المواد اللحنية الهامة في الاغنية ، ثم تعد اعداد عضوية كي تشارك في المصاحبات . وحيانا يتركز الاهتمام على المصاحبة نفسها ، بينما يغنى الصوت الآدمي نغمات طويلة . ولا يصح الاكتفاء بارجاع اصالة أسلوب دولاند الى اسفاره ومعرفته بموسيقى أوربا ، التي لم تعرف في عصره مثل هذا الأسلوب في الاغنية ، فاذا احتسبنا الاغاني البوليفونية الجيدة لبيرد

الاعتناء . كل ما هناك هو أن الملك كان يقتنى فى اعداد أوفر ، ما كان يقتنيه
رفاقه الموسيقيين اليسورى الحال فى بيوتهم .

فى سنة ١٦١١ ظهر أول مجلد مطبوعات لموسيقى الفريجينال الانجليزية :
Parthenia . ومن المجموعات الطريفة الاخرى My ladye Novells
Booke سنة ١٥٩١ ، ويحتوى على اثنتين وأربعين مقطوعة لبيرد ، وكتاب
الفريجينال لبنجامين كوسين . والكتابان من الربع الأول من القرن السابع عشر ،
أما اروع مجموعة من موسيقى لوحات المفاتيح الانجليزية فمضمنة فيما
يدعى بالـ Fitz William Virginal Book المؤلف فى الربع الاول من القرن
السابع عشر ، والمحفوظ الآن فى متحف فيتز وليم بكيمبردج ، ويحتوى الكتاب
على ما يناهز الثلاثمائة مقطوعة لآلات لوحات المفاتيح تأليف بول وبيرد ومورلى
وفيلبس وتاليس ودولاند .

لاداعى لأن نشيد مرة أخرى بفضائل بيرد . فلم تكن موسيقاه للوحات
المفاتيح ذات طابع مميز فحسب ، ولكنها تميزت بانطلاقها وبأسلوب شخصى
فى التعبير . وترك لنا بالمثل جيبونز أحد مشاهير عازقى الارغن والفريجينال
فى عصره مؤلفات تعكس المعية فنه . أما جون بول (١٥٦٢ - ١٦٢٨) ثالث
مؤلف « للباثينيا » ، فقد تخصص فى الكلافير ، ومن هنا تستحق انتباهنا . كان
مولعا بالمخاطرات مثل معاصره الرموق دولاند . وانتهى حياته الفنية كعازف
للارغن فى كاتدرائية نوتردام فى انفرس ، ويحظى بأعظم قدر من التقدير ،
واكتملت عنده البراعة فى العزف ، واشتهر بأحاطته بآلات لوحات المفاتيح ،
مثلا اشتهر دولاند بعزفه للعود ، وساعد تألقه فى حرفة الكلافير على تزويد
أسلوب مؤلفات الآلات بملامح رحب بها بسرور واضح واهتمام موسيقي
أوربا - ومن بينهم سويلك عازف الارغن الهولاندى الكبير . وسنرى كيف أثرت
فى تقدم الموسيقى فى عصر الباروك التالى عبقرية هذين الموسيقيين اللذين
اتصفا بعنادهما ونزواتهما وشطحاتهما الخيالية ، كما اتصفا أيضا
بالاصالة والطابع الانجليزى الصميم .

هناك فرع آخر من موسيقى الآلات تمتع بشعبية كبيرة فى نهاية القرن
السادس عشر ، وخلال القرن السابع عشر : موسيقى المجموعات (الانسامبل)
للفيول وغيرها من الآلات . ويستطاع وصفه حقا « بموسيقى الصحاب » ، أى
« بالميوزيك دى شامبر » . منذ عهد اليزابث ، كانت آلات الفيول أحب الآلات عند
الهاوة ، ويفضل الارستقراط من عشاق الموسيقى مجموعات الفيول (وتدعى
بالكونسورت) التى تعزف بين ثلاثة الى ستة سطور لحنية ، وكانت تعزف فى

امسياتهم الموسيقية . واستخدم النوعان : فيول الذراع وفيول الساق ،
ولا يستبعد استيراد فيول الساق من ايطاليا ، فيبدو أن تسميتها بالفيولا داجاميا
كان شائعا ، كما تبين من استعمال شكسبير لكلمة فيول دى جامبورى « فى
مسرحية الليلة الثانية عشرة » . وترادف كلمة « كونسورت » الاسم الجديد .
« انسامبل » . ويقصد بكونسورت الآلات أى مجموعة تعزف سويا ، ولكن هناك
اختلافا بين الكونسورت المؤلف من آلات تنتمى الى نفس العائلة ، ويدعى
« بالكونسورت الجامع » والكونسورت المختلط ، او المتقطع . وفاتحة هذا النوع
من « موسيقى الصحاب » مؤلفات انطونى هولبورن (مات ١٦٠٢) وتوماس
مورلى التى ظهرت سنة ١٥٩٦ ، وسرعان ما انضم الى هذين الرائدتين مؤلفون
مرموقون آخرون فى موسيقى الغناء وآلات المفاتيح مثل بيرد وجيبونز .
اعتمدت هذه « الكونسورترات » فى الأصل على الحان ثابتة (كانتوس فيرموس)،
أى كانت الحانا بوليفونية لا يدعى بالـ Miserere وللتنور In nomine
ومالبث ان اعقبها الحان سولفجية متحررة عن نصوص مكتوبة
وكانت فانتازيات الآلات المعتمدة على الحان ثابتة «كانتوس فيرموس» من الأغاني
البسيطة مفضلة بوجه خاص عند مؤلفى موسيقى الآلات ، ولعلمهم جميعا قد
اختبروا براعتهم فيها . وتضائل الولع بها بعد عودة الملكية ، ولكنها ظلت
معروفة حتى نهاية القرن . إذ ألف بورسيل اثنتين من Il Nomine
سنة ١٦٨٠ . ومع ان طبيعة هذه المقطوعات قد بينت بكل جلاء انها مجرد نوع
انجليزى من الريشيركارى ، أى موسيقى بوليفونية للآلات متفرعة من الموتيت
الا ان مصطلح «ان نومينيه» قد خلق بعض الاضطراب . واعتقد قدامى
المؤرخين ان المؤلفات المسماة بهذا الاسم تعتمد على لحن ثابت يستهل بهذه
الكلمات ، ولكن اتضح ان اللحن المستعمل هو اللحن الجريجورىانى المعروف
Gloria Tibi Trinitas

وعند نهاية القرن السادس عشر ، اتبعت فى انجلترا الطريقة الاوروبية فى
الجمع بين عدة رقصات سويا فيما يسمى « بالمتابعة » . وشاع ظهور متتابعات
الدروس ، أو « مجموعات الدروس » بعد ذلك بعشرات السنين
وفى Plaine & Easy Introduction لمورلى ، ورد ذكر اسماء عدد لا بأس به
من الرقصات من أصل انجليزى ، غير ان الرقصات البسيطة ما لبثت أن
اتسعت ، وتحولت الى مؤلفات كبيرة للآلات ذات قيمة فنية عظيمة . هنا أيضا
شارك دولاند بأبداع عمل جمع بين الاصالة والاكتمال : Lachrymae or
Seven Tears, Figured in Seven Pavans (سنة ١٦٠٥) .

ابتداء من القرن السابع عشر ، أصبح أهم قالب لموسيقى مجموعة الآلات
هو «الفانسى» ويشغل فى الموسيقى الانجليزية نفس مكانة الريشيركارى فى أوربا .

ويستلهم بعض الشبه - وكلمة « فانتسى » الإنجليزية مرادفة لكلمة « فانتازيا » الإيطالية ، وتعني مؤلفا للآلات بغير شكل محدد - وظهرت في موسيقى لوحات الفانتازيا في النصف الثاني من القرن السادس عشر - ووصف مورلي « الفانتسى » بأنها نوع سياسي من الموسيقى لا يعتمد على التراتيم مشبها بذلك إلى طابعها المعتمد على الآلات وحدها - و « فانتاسيات » بيرد وجيبونز - مع الاكتفاء هنا أيضا بأعمال الرواد - ليست آيات فذة قد أغفل ذكرها بلا مبرر صحيح ، ولكنها بالاضافة إلى أعمال أخرى في النصف الأول من القرن السابع عشر ، تعد الهيكل الذي اعتمدت عليه موسيقى الباروك الإنجليزية ، على نحو مماثل لقوالب الآلات بالنسبة لأسلوب الباروك في أوروبا - ولاتت هذه الموسيقى واصحابها أيضا استخفافا من المؤرخين في بلادهم - فلقد أعلن أرنست ووكر عن تخليه عنها بالكلمات الآتية : « تطن الفانتاسيات في الأذان معتمدة على طاقة كبرى من الجهد الذهني » وإن كان لا اثر فيها لاي ابتكار يستحق الذكر من أي نوع - بالرغم من أنه قد يصح من ناحية نعتها بطليعة موسيقى المجموعات الإنجليزية الـ Concerted إلا أن النوع الخاص قد اختفى ، ولم يعاود الظهور ثانية هذه الفانتاسيات هي الحدود الأصلية « لموسيقى الصباح » الإنجليزية ، ولولاها ما ظهرت إلى عالم الوجود فانتازيات بورسيل المدهشة ويزداد عجبنا من المؤرخين المحدثين إذا تذكرنا استحالة جهلهم بأعجاب الموسيقيين الإنجليز في القرن السابع عشر بموسيقاهم للآلات - فلقد اعترفوا بتفوق الإيطاليين في المانريجال - الحقيقة التي ينكرها المؤرخ الحديث - ولكنهم اصرروا على القول بامتياز ما عندهم من « كونسور » ، واصالته .

يشعر الدارس بالدهشة عندما يتأمل العالم الموسيقي لعصر اليزابيث واليعقوبيين ، لما في العصر من خصوصية لا مثيل لها ، وللإهتمام الذي لا مثيل له بكل قروعة باستثناء فرع واحد هو أكثر هذه الفروع امتاعا : « عندما يتم احياء كل هذه الموسيقى ستدرك - ربما بشيء من الدهشة والتردد - أنها قد ضمت منجزات ، يمكن أن تقارن بلا مبالاة بتراث الدراما الإليزابيثية » . على حد قول « هامو » مؤلف كتاب « الموسيقيون التيودوريون الأوائل » .

جماليات عصر النهضة

تعرضت الموسيقى القوطية في مرحلتها الأخيرة للتداخلة مع عصر النهضة لنفس الصراعات العميقة التي مرت بها باقي الفنون في الكراوتوتشتنتو (القرن الخامس عشر) وواجهت مثلها تغيرات حددت كل تاريخها مستقبلا . وسار التقدم في تأليف السطور اللحنية المتوازن جنبا إلى جنب ما حدث من تقدم في الأدب والتصوير - كان الأسلوب الكونتربانطى المعقد للمدرسة الفلمنكية بكانوناته

الملغزة ومراجعاته وانعكاساته من العلامات المميزة لأسلوب نضجت صناعاته حتى فأقت في رجحانها الضرورات - وتعكس « القصائد الذهبية » الوصفية لجانكان نفس الروح ، أي روح الفن التصويري القاص في أواخر العصر القوطي ، وفيه تتغالب المشاهد « الإيدلية » (الشاعرية) مع حياة الفروسية وسموها ، وأغاني الحب والرقص مع خشونة رقصات القرويين الأشداء عند المصور « بروجل » - كل هذا لا يمثل ما حدث بعد ذلك في المستقبل ، فهو ينتمي رغم العهد الذي ظهر فيه إلى الماضي - واحتاج الأسلوب الجديد المعتمد على استمرار المحاكاة ، إلى نظرة جديدة إلى السطور اللحنية ، وهي التي ظهرت عندما بلغ العصر القوطي في أواخره الذروة - فكان عليه التخلي عن المبدأ القديم الخاص بالسطور المتلاحقة ، وطالب بنظرة راسية متزامنة لفن التأليف الموسيقي كله - واكتسب اللحن المتزامن المؤلف من سطور مختلفة الأهمية بعيدة الاختلاف ، تختلف كثيرا عما فات - كان « تزامن » الرؤية هو الأساس الذي تركزت عليه نظرة التصوير ومشكلاته في الفن الغربي خلال عصر النهضة ، وانضمت الموسيقى وياقي شقيقاتها من الفنون ، بما في ذلك الأدب إلى التصوير بحثا عن حل مثالي لهذه المشكلات .

يمكن وراء هذا الأسلوب الجديد اتجاه جديد في الاصغاء والاستماع يمكن مقارنته بالطريقة الجديدة في الرؤية التي ظهرت في التصوير - فالمؤلف الموسيقي الآن قد أصبح يستمع أولا إلى التاليفات المتزامنة ، لا إلى الميلوديات الموزعة على سطور لحنية ، كما كان يفعل الموسيقي الأقدم في أواخر العصر القوطي - فهو يصمم ويرسم على الطريقة الراسية بدلا من الطريقة الأفقية ، ومن هنا تحتم قيامه بتناول مركب السطور بأسره ، بدلا من الأسطر المنفردة المتعاقبة - ونذكر بيترو آرون (١٤٩٠ - ١٥٤٥) في كتابه Il Toscanello in Musica (١٥٢٢) تفوق موسيقى « المحدثين » على موسيقى القدامى « لأنهم ينظرون إلى كل السطور ولا يؤلفون سطورهم بالتعاقب » - ويمثل هذا القول الواضح بالضبط ما قاله ليوناردو عن التزامن في تكوين الصورة - وبين حين وآخر ، حدثت محاولات في الهارمونية بالمعنى الحديث بقدر مساو لمحاولات الإدراك النظري للمناظر ، التي حدثت في بواكير تصوير الترشنتو (القرن الرابع عشر) ، ولكنها لم تزد عن إرماسات فحسب - وأهم شيء هو اخفاق المحاولتين على السواء في زمنهما ، فلم تتصل هذه المشكلات بالناحية التقنية ، ولكنها كانت تمس النظرة الأساسية للفن - ولذا فإن وصف نظرة هؤلاء الفنانين للمنظور والهارمونية بالبدائية يعني تجاهل اختلاف الزمان واساءة للوصف - فلم ترغب المنجزات العظيمة للموسيقيين الفلمنكيين

المصالح النظرية على الاعتراف بما حدث من تغير في المصطلح التلخيصي في
النصف الأول من القرن الخامس عشر .

أول من بحث الخصائص الرياضية للثلاثة الكبيرة والمصغرة من
العلماء النظريين هو الباحث الموسيقي الاسباني « بارتولوميو راموس باربسا »
(١٤٤٠ - ١٤٩٥) الذي عمل في سلاطنة ويولونيا وروما . وأعلن أن العلاقة
النسبية الثلاثة ظاهرة طبيعية ، وبذلك وضع أسس النظرية المصغرة في
الهارمونية . وكان أسلاف باربسا وأقرانه مثل فلنچ تيتوريس والانجليزى
جون هرتى (مات ١٤٨٧) والاطالين جوفانى سبالترو وفرانشينو جالتورى
(جالتورى) (١٤٥١ - ١٥٢٢) من الباحثين الموسيقيين المتأخرين ، ورغم
وجود شيء لا ينكر من جفاف التعالم والبعد عن الفن الذى فى كتاباتهم . على
أن روح عصر النهضة قد استطاعت التغلب الى حد كبير على الباحثين
الموسيقيين . فمع استمرار خضوع أغلب الكتاب لتأثير نظريات بويتوس ، إلا
أن مدرسة القرن السادس عشر المساعدة قد ابتعدت عن بويتوس إلى العصر
الوسط العظيم ، واتجهت الى اكتشاف المصادر الأصلية للنظرية الموسيقية
الكلاسيكية عند اليونانيين . وتبع ذلك مراجعة كاملة للمعرفة الموسيقية .

وضعت نظرية « الرضائات » الموسيقية أسس نظام موسيقى شامل ، لم
تظلمه فى جيلته سبطين استمراره كأساس لموسيقانا الحالية . فهو يمثل ابتعادا
عن النظام الموسيقى للعصور الوسطى ، ونظرياته ، التى كانت حتمية ورمزية
مشحونة بالروح القديسة للمعتقدات الفيثاغورية ، كما نقلها بويتوس . ويكفى
فى هذا الشأن تنكر النظام المعقد لموسيقى الاجرام السماوية (موزيقا موندانا) .
لما النظام الذى وضعه عصر النهضة فقد اعتمد فى تعريفه على الفزيقا ،
واستند على دعاية رياضية ، فتعارض على طول الخط مع النظرة الوسيطة .
ولم تكن التغيرات الفلسفية والنظرية فى ميدان الموسيقى إلا نتيجة للنقلة من
التجسيم المعتمد على الرمز والحس الى العلم الطبيعى للفك ، والتى
حدثت فى نفس الوقت تقريبا . كانت آخر آثار الروح الوسيطة التى استمرت
قوية للغاية فى تقاليد الشمال الموسيقية الموروثة ، ومن ثم لم يتحقق الا حثيثا
التخلص من ميراث الشمال الذى سعى اليه الايطاليون بغزواتهم . وسبق بزوغ
العصر الذى بدأ بمونتيردى كفاح لتحقيق استقلال الموسيقى ، استمر عشرات
السنين ، واشتدت خطورة الكفاح ، لأن بعض الدافعين عن التقاليد العظيمة
للمدرستين الفرنسية والفلمنكية والاطالنية الفلمنكية كانوا من العلماء الموسيقيين
الاقانذ ممن تشبعوا بروح « الهيومانية » ، ولكنهم كانوا يقفون عند نهاية موجة
الاتجاه الهيومانى الجديد التى مثلها واحسن تمثيلها ارازموس . وولى عهد

الاحياء الذين بالاعمال ، وتطاسل الاعتقاد فى ظهور عصر ذهبي ، ولما خشي
الاحياء انقراض التقاليد العظيمة اتجهوا الى تمجيد الماضي . ومن بين من
اتبعوا هذا الاتجاه ارازموس . ومن أبرز علماء هذه المجموعة : هيرينج لوريس
(١٤٩٩ - ١٥١٢) أو جالتوريوس ، حسب اسمه الذى اشتهر به نسبة الى
(جالتوريوس) مقاطعته النموسيرية . قلده الامبراطور مكسيميليان امارة الشعر ،
واشتغل مدرسا للاتينية واليونانية والاسبانى فى بال ، وبرز هذا العالم الباحث الذى
عرف بعمق علمه واتسامه فى ميدان الدراسة الموسيقية بخاصة . وترجع قيمة عمله
الاساسى : Dodecachordon (١٥١٧) الى استيفاء تناول الطريقة البوليفونية
المعقدة فى التلخيص الموسيقى عند المدرسة الفرنسية الفلمنكية . واعتبر
« جالتوريوس » « جوسكان دى بريه » ممثلا لاكتمال الروح الكلاسيكية الهيومانية .
فهو يعد النثل الذى تجسم عنده بصورة مطلقة سمو الشكل والجلال الطبيعى
والتوازن المتوافق للاجزاء والمفاصل . لم يعن قوله « ان هذا هو الفن الكامل ،
الذى لا يمكن ان يضاهى اليه شيء » ، انضمامه الى صفوف اعداء الباروك
للمشرق . ولكنه مقتنعا بكل بساطة بما مستوذى اليه من تطور للتوازن بين
المؤثرات البوليفونية الآتية والمؤثرات الهارمونية الراسية من اضافة الى
الاسلوب الزائع للبوليفونية الكورالية التى يقتصر فيها كل بسط على حدود
مداه الطبيعى ، وفى الحق ان البوليفونية عند بالسرفينا ومعاصريه قد خضعت
خضوعا قاطعا لقواعد التنظيم التالفي .

اجملت مؤلفات الموسيقى والعالم الفينيسى جوزيفو زارلينو (١٥١٧ -
١٥٩٠) نظرات عصر النهضة ، واستوفتها . وزارلينو تلميذ فيلليبرت
« وخليفة » دى رور ، كرئيس للكورس فى كنيسة سان مارك بفنيسيا . وظهرت
فى كتاباته روح مؤلفات ومذاهب الفنون التشكيلية ، بل ومصطلحاتها ايضا . اذ
كان من المستطاع مصادفة تشبث بمراعاة الابعاد والتوازن فى أى بحث من
ابحاث العمارة أو التصوير . ويتميز « زارلينو » الموسيقى الكاتب الذى مثل
آخر قمة من قمم الفن البوليفونى الفلمنكى الايطالى بالنظام المنطقى الصارم
الذى اتبعه فى مؤلفاته الاساسية : الابحاث الثلاثة المسماة
Harmoniche (١٥٥٨) و Dimostrazioni Harmoniche (١٥٧١) و
Sopplimenti Musicali (١٥٨٨) ، بما فيها من أفكار مصددة ومفهومية
واضحة ، وبالروح الفلسفية التى اعتمد عليها المؤلف فى اعادة تشكيل الافكار
التقليدية . وعلى الرغم من الاتجاه التقدمى الملحوظ الذى اظهره فى مسائل
المسلم الموسيقى ، وبفائه عن قسمة الاوكتاف الى اثنتى عشر نصف نغمة
متساوية ، القاعدة التى لاقت الكثير من الاستحسان فيما بعد ، بوصفها الطريقة
العملية الوحيدة لربط النغم ، الا ان اهم ما عنى به هو حماية الفن العظيم الذى

غرسه في فنيها استاذ فيلبرت - فنتقل الى الكلام عن اسسائه آخر - حتى تكتم صورتنا عن النشاط النابض في البحث النظري الموسيقي ونظريات الفن الكاثودية عن اخر عصر النهضة - بعد مون نيقولا فيشتينو (1511-1572) زميل زارليو في مدرسة السيد تريانو افضل نموذج للمثل الاعلى المسماة في عصر النهضة التي حاول انقاذ الموسيقى من «مغالة البوليفونية الكونترابنتية العتيقة» بالعودة الى دراسة القدامى - ومع ان التقاليد الايطالية القطنكية قد استمرت تصيا عن فيشتينو الا ان ولعه بالتقاني الهارمونية يوصله الى الجمع الرخيم بين الألوان التسمية والفراكه لطبيعة موسيقى الآلات قد دل على انه كان على دراية كاملة ايضا بما سيجيء بعده -

ويكشف عنوان كتاب فيشتينو الهام *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Pratica* (1555) عن الشبكة الاساسية لعصره - فلفد تجاهن المؤلف كائن مخلص للرسائل الأفكار الوسيطة - وحلول الربط بين الممارسة الموسيقية في عصره ومعتقدات القدم - واستحوذ عليه كائنات وموسيقى الاعتقاد باعية عصره - وعلو قدره - وعبر عن تقاؤه بالحاضر والمستقبل على السواء - واعرب عن تقديره «لجورجو داريو» و«موريس» ولكنه عندما عبر عن تقديره لابطل الموسيقى البجلين الذين أصبحوا بالقل من الأساطير - فلفه اتجه الى ذكر اقوالا يصعب المواصلة بينها وبين تقديره لقضاء الباحثين في الفن الجريجورياني - ونسبت الموسيقى البياتونية القديمة للقدامى - اما الفن الاتهارموني الكروماتي الجديد - فليل بانه يخص «الانان المهنية القادرة على التميز» - ومن الطريف ملاحظة ان النظام الاتهارموني والكروماتي عند الاغريق يعود عن فيشتينو وكلفه نظام حديث لفن الهارمونيا - علما بان نظام الاغريق لا علاقة له بالهارمونيا الحديثة - بل كان ميلونيا اي موقوفونيا وتصور الكتب الخمسة من مؤلف فيشتينو الجو الموسيقي الذي احاط به - فلفد جمعت محتوياتها بين الاسلوب التقليدي لثروة عصر النهضة في التليف الموسيقي - وبين النظريات الكروماتية والاتهارمونية الايطالية الجديدة للمؤلف - على انه من المستطاع ملاحظة معارضة فيشتينو لنظرية عصر النهضة الخالصة للموسيقى حتى التغيرات التي ظهرت بين القبة والاخرى في عروضه للنظريات - في صورة توسع او تفسير مستحدث - ومع هذا فلفد تميزت التقاليد بكفالية قوتها التي ساعدتها على الوقوف في وجه تأثير الكروماتية الهدامة - والتحولات الاتهارمونية التي اتبعثت من مبادئ تتعارض صريحا مع النهضة -

ولام كاتبنا (الراييكالي) في الكتاب الاول - اولئك الموسيقيين الذين يعارضون الجديد - وما يصحبه عادة من صعوبات ملازمة - تحتاج الى فهم صحيح - فعندما يتسك هؤلاء الموسيقيون «بالموسيقى الطيبة القديمة» فانهم يخفون في ادراك ما يمر به الفن من تجديد متواصل ونمو واكتمال -

اما نظريات فيشتينو الجمالية - فليست اقل اثرة للاهتمام - فلفد انتم تفرقة بين «الغناء في الكنيسة» و«الغناء في البيوت» - ورأى ضرورة توافر بناء بوليفوني رنان - وبداية وقورة - وجو هادوء رصين يوحى بالآلة في الموسيقى الكنسية - الى جانب تصومها الطقوسية الضرورية - وتقتصر الفقرات النشطة النابضة على الكلمات العبرة عن التقوى والورع - كما يجب العناية بالقلامات (Mozart) الخاصة - ويصح اعتبار هذه القواعد اول صيغ نظرية للاسلوب الوقور في عصر الباروك القبل - واستمر فيشتينو في اتباع اصول الصناعة الفنية للقبولبة الفرنسية التشنكية - وفي الليل الى كل قواعد البناء «الكاثوني» والكاثوس فيرموس - غير انه بيه المؤلف الموسيقي الى ما قد تمتعه صرامة الكتلية الكاثونية من تعويق لجمال الاسلوب - وروية -

اهم ماتضمنته جماليات فيشتينو اصراره على قيمة الكلمات - واعينها في المؤلفات الغنائية - والمثل الاعلى عنده هو الجمع المكتمل بين الكلمات والموسيقى - وللكلمات القح المعلى - فهي تزداد وضوحا وتشيعا بالحياة بتأثير الموسيقى - وبنت له الخطابة اصح نموذج للموسيقى - شمة تماثل فعلى بين هذا الاتجاه وهذه النظرية - وتلك التي اشرك فيها اول ممثلي الباروك في عصر الباروك - وعاد الكثير من عبارات فيشتينو للظهور في كتابات مونتفردى - وغيره من دعاة العصر الجديد الصاعد -

استند زارليو واخرون عديفون من الموسيقيين الممارزين فيشتينو انتقادا صارما - واتهموه بالاماعة الكاملة لتفسير نظريات القدامى - وربما كانوا منصفين في اتهامهم - وان كانت اماعة التفسير قد اسفرت عن ظهور اهم تطورات اسلوبية في نهاية عصر النهضة - قامت مباشرة الى ظهور اسلوب الرومانياتوف (النبالة المنفمة) في الباروك - بينما اقبل «رومانياتوف» القرن السادس عشر في نهم على «اماعة تفسيره» للطريقة الكروماتية عند القدامى -

الموسيقى في حياة عصر النهضة

منذ امتعمل بوركات ونيتشه تعبير «ابن الزينعماتس» ففسرت هذه العبارة تفسيراً رومانيكيا على انها تعنى البوهيمي صاحب الشخصية المتحررة التي تسرف في الانغماس في اقتراف الشرور - كما أصبحت تمل على الجماليات الأخلاقية - وعلى كل متطرس يبحث عن المتعة والملطة والشهرة - ويستخف بالدين - ويحرص على العيش في سلام مع الكنيسة واتباعها - اي اولئك الذين يراهم ابن النهضة ضروريين لوصوله الى اهدافه في حكم جموع الناس

بالخداع . هذه الصورة تناسب بعض من عاشوا في عصر النهضة ، ولكنها قد تسمى اساءة بالغة الى الاغلبية . ومن دلائل الحق الصبر ، التعظيم وحصر الاتراخ التي لا حصر لها من الافراد في شخصية كلية واحدة . لقد تميزت الاحوال السياسية والاجتماعية في الدول الايطالية بخصائص معينة انعكست في خصال الافراد وعلاقتهم بالدولة والحياة فجعلتهم اكثر اتصافا بالنزعة الفردية من باقي انحاء اوربا . وتم الكشف والعرض المرة تلو الاخرى في مقالات عديدة وقصص تاريخية عن خصائص من يدعى بابن عصر النهضة كالتمعش للقوة والتحدى والفجور والنظر للدين بمنظار شخصي والنزوع الى التسامح طورا والى الشك والهزء طورا آخر ، وربما قيل ان من خصائصه الجنوح الى التزمت او الاقتدار الى ايه علامة من علامات الايمان او التعلق بالخرعبلات الكلاسيكية وحرية الفكر الحديث . ويواجه دارس التاريخ هنا لغزا محيرا : كيفية التوفيق بين مثل هذه الخلاعة الخلقية والضحالة وشدة حساسية الشاعر الجمالية والحماس بلا حد للفنون والادب والعلم ؟ .

واما ان الطفلة الذين لم يشعروا باى تقزز من ابشع الاعمال التي تساعدهم على الاحتفاظ بسلطانهم قد اعتقدوا اعتقادا جادا بأن الاعمال السياسية تستمد قواعدها من سهولة نجاحها في آخر المطاف وليس من القواعد الاخلاقية للحياة ، قامر يمكن تبيينه من الاعجاب الذي حظى به « ماريوس » و « سولا » ، ويوليوس قيصر ، الذين مازالوا مصاطين حتى يومنا هذا بنفس الهالة الكلاسيكية ، التي بدت لابن النهضة رمزا لا غبار عليه للحياة العامة . ولا يبدو من المصور التحقق من كيفية خضوع كثير من الشخصيات المرموقة لمثل هذه النظرة الاخلاقية ، ولكن علينا ان نستخلص من ذلك وجود دافع مخلص وراء الاسس الفلسفية للخصائص الخلقية والسبل التي يتحتم ان يتبعها هذا الحاكم الناجح ، وبأنها لم ترجع الى المكر السوء . وكتاب « الامير » لماكيافيلي من صنع مفكر مستقل ، حاد البصيرة ، مخلص راجع العقل . فلقد مثل ماكيافيلي الامراء المتعاليين في عصر النهضة الذين لم يخفوا افعالهم وراء قناع من النفاق الفارغ ، فكانت نظرتهم الى العمل السياسي صريحة مثلما كان اهتمامهم بالفن والادب . وعندما يقرأ اوساط الناس عن العالم المتعدد اللوان للملوك والطفلة والكوندوتيري (قادة جنود المرتزقة بايطاليا) والدبلوماسيين وبنات الهوى من الهيتاير ، والفنانين ورجال الدين والفلاسفة والمغامرين ، فانهم يربطون بين الصورة المثلة لابن النهضة وصورة شيزاري بورجيا او بيترى آريتينو : سوط الامراء الذي كان يؤجر قلمه للهجاء . ولكن الم يكن هناك عدد لا بأس به من امثال هؤلاء في العصور الوسطى من اولئك الذين لم يعترف تعطشهم للسلطان باى وازع . ومن ناحية اخرى ، فعلينا الا نتناسى العدد الوفير الذي اخرجته عصر

النهضة من الامراء الاشراف والقديسين من رجال الدين وقضلاء الفنانين ، وعلى تلك قلو اردنا الاتصاف ، فان علينا ان نركز اهتمامنا على فصائل ابن عصر النهضة ، وشجاعته ورفعته . ففى عصره ، تم ابداع الاف مؤلفة من الصور الدينية بتكليف من الكنائس ، وكم زاه عدد القدامات والموتيمات المؤلفة للطقوس التي اقيمت في هذه الكنائس . وتعكس اغلبية هذه الصور والمؤلفات الموسيقية شعورا دينيا مخلصا ، وربما ندر بلوغه في العصور التالية ، ونادر معرفة موسيقيينا ومصوريينا له هذه الايام . فهل كانت كل هذه المبدعات الفنية غريبة على عصرها أم ان ابن النهضة كان مصابا بازدياج الشخصية ؟ لن نستطيع ابناء الشمال والأتجلوسكسونيون فهم هذا العصر النابض على الاطلاق ، لان النهضة كانت بمثابة انتصار لروح روما . ولن يستطيع ابن الشمال ايضا التوفيق بين عمقها وجديتها وبين مرحها وانطلاقها ، او بين حزمها في املاء ارادتها وشعورها الصادج باللامسؤولية .

احتلت الموسيقى مكانة مرموقة في حياة ابن النهضة ، فقامت بدور هام في اثراء فكره وطرقة الاجتماع على نحو ويقدر لم يقتبه اليه بعد مؤرخو الحضارة الغربية ، كان المثل الأعلى للعصور هو الـ *uomo universale* اى المثقف ثقافة عالية ، ومن يتصف ايضا وفقا للتقاليد الكلاسيكية باكتمال بنيه الجسمانية . واعتبرت الثقافة الموسيقية الكاملة ضرورية لرعاية مثل هذا الانسان . وخصص بالداسارى كاستليونى (١٤٧٨ - ١٥٢٩) في كتابه *Libro di Cortegione* الذى تحدث فيه عن الاتيكيت والمشكلات الاجتماعية وآيات الفكر - ويعد من اعظم كتب عصره - دورا مناسباً للموسيقى في تربية أبناء العائلات الكريمة . ومن الطريف ملاحظة مدى شيوع الموسيقى على نحو غير عادى في قصور الملوك والامراء خلال عصر النهضة ، فكان كل ملك ذو مكانة يعنى بالموسيقى . وبرع الكثيرون منهم في العزف والغناء او ربما فى التأليف الموسيقى . ولقد سبق ان تحدثنا عن المؤسسات الموسيقية الفخيمة فى بلاط بورغونيا ، وراينا كيف حاول هنرى الخامس ملك انجلترا - وكان عازفا ممتازا ايضا - الاقتداء بالمثل الذى ضربه حليفه . وانشأ الامبراطور الجرمانى مكسيمليان زوج مارى البورجونية كنيسة فى القصر على النمط البورجونى ، وعهد برئاستها لاثنتين من الاعلام القديرين : « هوفهايمر » و « ايزاك » . وصحب الامبراطور في رحلاته المتعددة في سائر ربوع المانيا كل رجال بلاطه بما فى ذلك افراد كورس الكنيسة . واغرى الكورس الذى لاقى المزيد من الاعجاب امراء آخرين بانشاء جماعات مماثلة ، ونظر الى كورس الكنيسة وموسيقى القصر - كمستلزمات ضرورية في حاشية الملك

عكسوا من حيث الابد يتبعون الله حتى اثناء الحروب - وانفقوا على كل شيء
على فرنسا في حربه على ايطاليا سنة 1811 - وبشكل عام بالاتصال في
الارض المبركة بقاء تسمية وقوة يوحيا كورس الكورس - وفي بعض
النسخ - كان الفوك الرافضين يصعدون كورساتهم لاجاء عروسة خاصة
سيدة بلون - في اجتماع *the Court of Gold* ظهرت الكورسات الملكية
موتية لفر تيل - وحضرت كل الاحتفالات - وبعد الظهيرة - قام اسقف
بيك القاموس الشير - واتخذ - الاثريون - حشد الملك هنري الثامن -
واتخذ الاثرياء الاثري من القاموس الكورس الفرنسي - وتم الاتفاق على
قيام الحرف الفرنسي على الارض بفتح الصاحبة الاثريّة عند عشاء الكورس
التجاري بصطاب عشاء الكورس الفرنسي -

من ان تحسنا عن حيل ملوك اسرة تيموري الموسيقية - وان صبح القول
بواقع الثقافة التي تكوّن كاستيليني عند ملوك العديد من البلدان الاخرى -
في الصغيرة حيا - فعندما تقسم جيش الرابع ملك اسكتلندا بطلب
يد النجدة مرسيت - بما يعرف املها الكلاسيكورد ثم قام بصرف العود
والتيحت بملك كثيرا - وفي عصر الملك ماتيوس كورتيوس هتيل - تصانف
مركزا من اعظم المراكز الموسيقية في اوروبا - وكان الملك الهنري على اتصال
ملم بالثقافة الايطالية - فكان يستمع بالواب الجيدة بمجرد ظهورها
في الفخ الموسيقي - ويقال ان كورس ماتيوس قد تسلم في قصره القبة
مع الكورس البلوي التي اقصر في تكويته على موسيقيين من قوى الشهرة
العالية - وبعد ان اضي فرنسيس الاول تحلقا مع سليمان الثاني (التحالف
التي جرت على امة العلم السيجي بالسر) قرر اهداء السلطان هدية ملكية
فارسا له فرقة من الموسيقيين - اما ما حل بؤلاء الموسيقيين على يد هذا
السلطان التركي قصة اخرى - وطلب لويس الثاني عشر من جوسكان
تأليف بعض مقطوعات بوليفونية يقى بها نور التور - وقام بعد ذلك بقاء
ال - *Les Joyeux* - بعد ان قام باعدله بهارة الموسيقى الكبير بحيث يتناسب
مع قدرات الملك الموسيقية التواضعة نوعا - وعرف الايراطور شارل كان
بازداف انه الموسيقية - وبانه كان راعيا عظيما للفن - ووصف كتاب السير
على طريه بالموسيقى - خصوصا بعد تنازله عن العرش ولجؤه الى احد
الاميرة - واستمع اليه الرهبان عدة مرات من وراء باب غرقه - وهو يخط بيديه
الوحدة الموسيقية - وحتى مع الكورس الذي كان على مدى السمع -

كانت الموسيقى ضرورة لازمة في الحياة في قصور الملوك والجوئراجا
والمنزلة والامنى وكذلك في التصوير المثالية الخيعة الباريات عشاق

القصود كجوليانوس الثاني ولويس العاشر - غير ان القصور ورسومها
المطر الضخمة القائمة المعاصرة قد بينت عدم القصور الاهتمام بالموسيقى على
مراكز الملوك والارستقراط - فقد كتب « مونتيني » في *Journal du Voyage en Italie*
كيف دهمي عندما رأى هؤلاء القرويين (في توسكانيا) وهم
يحملون العود في ايديهم - والفرقة التي جاتهم بهرجون بشعر اريوسيلو
الذي يحتفونه عن ظهر قلب - بعد ان هذا المشهد من المشاهد المألوفة التي يصطاع
مشاهدتها في كل انحاء ايطاليا - وشبه لويس ميلان عازف العود الامبواني
الشهير البورتغال - يصغر من الموسيقى - فيها ارتفعت النظرة على فهم الفن
وتتوق الى اعلى قدر - وحاول شعراء فرنسا اصلاح اللغة الفرنسية
حتى تصبح اكثر صلاحية لتقبل الشعر الموسيقي كما كان الفرعاء القويون
بالانبا من اتباع المعينة الجديدة (البروتستانتيون) يحملون بشعب يقى في
اليوت والمقول والكائنات والكتكات - وبينت شدة الوله بالموسيقى من انه
في الوقت الذي بلغ فيه شعر الهجاء نروته - وهجوم بضعة بالغة كل ما قيل
التجريح - لم ير احد في الموسيقى شيئا يصح الاعتراض عليه - بالرغم من
تعرض الرسامين والشعراء للسخرية في مقالات لا حصر لها - واقتصرت
المساجلات على الباحثين الذين شنوا المعارك المعاصرة حول قدسية الفوائد
والعادات القديمة - وعلى اتصال كالفان الذين خشوا سحر الموسيقى
وقتها : الاثر الذي نسب اليها منذ زمان اوديبوس -

ترتب على الوله الشديد بالموسيقى ظهور نشاط وفير لهوائها
وشكلا لاديني بالتقدم مما بدا من اقبال كل الناس على تأليف الموسيقى
ولاحت الفاقسة في نظر الموسيقيين المحترفين مجففة الى ابعد حد - بعد ان
صعب تعيشهم بتأثير ازدياد عند التسمين الى حرقهم - وبعد ازدهار التجارة
بين الدول - وتقدم التوصلات البحرية بخاصة - وتقدم المعرفة العلمية
وبدء ظهور السياسة العالية - شاركت كل هذه العوامل في زيادة قيمة
الفن - فلم يعد الملوك والارستقراط هم وحدهم رعاة الفن - وبدأ امراء
التجارة السريعة النمو يشاركون في الحياة الفنية - وضعفت الروح النقابية
بعد ازدياد حرية العمل - ولما انتشرت الموسيقى المطبوعة - تضاعف شيئا
فشيئا امتياز الفنان الحرف المتجول - ومن الخصائص المميزة لروح الفردية
في عصر النهضة - ما ظهر من تدهور في الروح النقابية - وبخاصة في مراكز
الفن - واتعمرت الموسيقى في تيار البحث عن الجمال والمتعة - الذي كان قد
توطد منذ امد بعيد في الفنون التشكيلية - وشهدت النهضة ظهور جمهور من
عشاق الموسيقى - لم يكن يكفيهم لاشباع اهتمامهم بالموسيقى الاكتفاء
بالذهاب الى الكنيسة للاستماع الى القداس - او الاستماع الى مصاحبات

المواكب الوقورة أو ترفيه الولايم . كان هذا الجمهور يحضر حفلات الموسيقى
المعدة لغاية الاستمتاع بالموسيقى وحدها . وكثيرا ما اشترك بالغناء مع
القائمين بالاداء ، وسرعان ما غدت الديلتانتية (الممارسة الفنية على طريقة
الهواة) عاملا هاما في الفن . وبعد ازدياد حرية الحياة الدينية اظهرت أيضا
الفنون المتصلة بممارسة الدين ميلا للاعتراف بعامية الناس . ويرجع
الازدهار الملحوظ لموسيقى الهواة في القرن السادس عشر الى كورسات
الكنائس الصغيرة العديدة المنشأة على غرار الكورسات البابوية والملكية ، والى
الحركة الدينية أيضا ، اذ كان لوتر من أوائل من انشأوا مدارس عديدة
للكورال تعتمد على عون المواطنين . ولم يظهر الهواة بين مجموعات الكورس
وعازقي الآلات فحسب ، ولكنهم ظهوروا بين المؤلفين الموسيقيين ذاتهم ، وكثيرا
ما كشفوا عن قدرات مماثلة للأعلام المثقفين . ولا ينسى مؤرخو المدن
الايطالية الثناء على الهواة الذين ظهوروا في شتى الانحاء ، بل وتحدث عنهم
أيضا العلماء من أصحاب النظريات الموسيقية والمؤرخين وعن بعض النبلاء من
مشاهير هواه الفن ونشر بيترو آرون في كتابه Lucidario (١٥٤٥) قائمة
كاملة للمغنين الممتازين على العود ، وأضاف الى أسماء المحترفين أسماء
بعض الارستقراط من اشراف المدن ورجال الدين .

ويرجع الى شيوع موسيقى « المجالس » الفضل في ازدهار فن المادريجال
العظيم . وينتظر من كل شخص ان يكون قادرا على المشاركة في الارتجال
الموسيقى ، والا اعتبر قاصرا ثقيل الظل في المجتمع . كان التاجر الاليزابشى
الذى يغنى المادريجال مولعا بموسيقاه ، وساعده هذا على رعايتها ونشرها .
بحرية روحية لم يعرفها احفاده من أبناء القرن العشرين . ووهب روبرت دوف
التاجر التريزى أموالا لتعليم الموسيقى في « مستشفى المسيح » وان كانت
المهمة الاساسية لهذه المنظمة قد تركزت على الجوانب النفعية للتعليم .

وشاعت بين كل طبقات المجتمع بدعة ممارسة موسيقى الآلات في
المجالس . ويستطيع من يعجز عن الحصول على اسبينييت أو كلافيكورد ان
يحصل على عود رخيص الثمن يمكن شراءه حتى من محلات الحلاقين
الانجليز . واسفر ذلك عن حدوث طبقية في الآلات ، فانقسمت الى آلات للعوام
وأخرى للذوات . ويفترض تدريب الوجهاء على عزف الآلات الأكثر همسا ،
اما موسيقى القرب والاراعيل والطرومبيتات والانواع الصداحة ، فرئى عدم
تناسبها مع المنعمين أو المثقفين . وأحب آلات عصر النهضة هو العود
ويمكن مقارنته بالبيانو في زماننا .

انتشرت موسيقى الآلات في المنازل الخاصة ، بحيث لم تعد المؤلفات
الاصلية الميسورة قادرة على سد الحاجة ، وطالب الجمهور الذى كان على
دراية بالمؤلفات الكورالية البوليفونية للعصر ، الدينية والدنيوية على السواء ،
بتيسير استمتاعه بهذه المؤلفات في الدور . ومن هنا قام القرن السادس عشر
باعداد مدونات للعود والارغن والاسبينييت مشابهة لتجميع السمفونيات
والاوبرات بطريقة تسمح بأدائها على البيانو . وعاصرت هذه الاعدادات في
ظهورها أول كتب موسيقية أخرجها للناس « آتينيان » .

في أوائل القرون الوسطى ، استخفت نظريات اللاهوت بالنساء عند
الرهبان ، واعتبرتهن اطوع اداة في يد الشيطان ، ثم رفعت رومانتيكية
الفروسية في العصر التالى من مكانة المرأة حتى كادت تنادى بانتمائها الى
عالم آخر غير الأرض . وبقي على عصر النهضة اعادة المرأة الى المشاركة
في المجتمع الأدمى وتزويدها بمثل الجمال الذى رأى القدامى تحليها به
ونحن كثيرا ما نشاهد بالفعل في « الديكاميرون » لبوكاتشيرو النساء يمثلن
فلسفة عملية في الحياة ، وسرعان ما شاركن في حياة الفكر في عصر النهضة ،
وحظين باعجاب الرجال ، وتقديرهم . بطبيعة الحال ، لايعنى ذلك عدم وجود
كثيرين من الناس ممن اعترضوا على حرية المرأة ، ونجحوا أحيانا . ومن جهة
أخرى ، ناصرت أفضل شخصيات النهضة قضيتهم ، وتحمسوا لها . وشارك
التأثيرالانثوى - الملحوظ في شتى جوانب الحياة - مشاركة واضحة في
الاستمتاع الفنى بالفنون والآداب . وكما يتوقع ، ندر وجود امرأة واحدة
ذات مكانة لم تحظ مشاركتها في عالم الموسيقى بالثناء المناسب ، فلم تعز
كرائم العقيلات وسيدات البلاط الجراءة لاقتحام عالم الموسيقى . ويفكرنا
هذا الاتجاه أيضا بما كان يحدث في العصر الكلاسيكى . نعم لم تتخلف
السيدات النبيلات عن أصحاب الثقافة العالمية ، من الرجال في حظهن من الفكر،
واقتربن في كثير الحالات من الكمال أكثر من رجال عصر النهضة . واكمل
شخصية من هواه الفن ، وللمرأة ذات الثقافة العالمية في عصر النهضة هي
ايزبيلا دستى . ومجال اهتماماتها تثير الدهشة حقا . فالى جانب الوسائل
التي تبادلتها مع المصورين : بيروجينو وجوفانى بليني ، كان الشاعر أريوسطو
يرتاج الى حديثها في الأدب . ومن بين النفائس التي اقتنتها صور لبروجينو
ومانتينيا وكوريغيو ، وان كانت قد اقتنت أيضا تماثيل من البرونز والرخام
ودررا من الجواهر الكريمة . وكان رسلها يفتبون في شتى أنحاء البلاد باحثين
عن الآلات الموسيقية الجيدة الصنع . ومع وفرة اهتمامها بالفنون والآداب ،
الا أنها قد تفتت بوجه خاص في التعلق بالموسيقى . ونظم تريسينو وبيتروبيمو

انتموا لثقافتهم فيها بصفاتها والفنانية وعزتها - وكانت مغرمة بالقرن
يكوس مصلاتها - دائرة التكوين عن مشهورين مستوفين حسنى التكوين
وكثيرا ما كانت تسودهم من الخلق -

تعدت النظم الموسيقية - التي استلها وتراسلها نساء - وضامة في
إيطاليا - واعتبر رجال القرن في كل دور تقريبا بالموسيقى - فكانوا يجيئون
الغناء والقرن على شتى الآلات - وتجمع جمهور فتنسوا ورواوتها ونايلي
ويلاكو من كل حب وصوب للاستماع الى غنائهم الكورالي الرائع - والى
جانب عناية رجال القرن بحراسة الموسيقى الدينية وأدائها - فانهم قد اظهروا
براعة في كل انواع الموسيقى الدينية -

ومع الاعتراف بمشاركة المرأة بغير فعل في الحياة الموسيقية - الا ان
فضلتها الاساسي وعورها الرئيسي في فن النهضة قد ظهر في تشجيع
الموسيقى - فقد تركز الانتباه على النساء في « صالوناتهن » اللامعة - التي
كانت يشتر للصالونات الادبية الشهيرة للآداب ومصطلحات تلك في
قرننا - ودان لهن الشعراء والمفكرين والموسيقيون بالانعام والتشجيع -
واقصر النساء عن ادائهن الفعلي للموسيقى على جلساتهن الخاصة -
والشركات بعض النساء اللامعات في الغناء القرد للمائريجال - وغير ذلك
من الصلات الخاصة - وان كان قد اوشح اختيار الصبية لغناء اسطر الاثو
والصورانو - وفي الكثير من الكورسات الشهيرة - كالكورس اليابوي -
كان يعهد بغناء الاصوات العالية لغتين متخالفين من التكور - باعتبار
اصواتهم القوي من اصوات الصبية - وبعد منتصف القرن السادس عشر
بقتل - ظهر نوع جديد من معنى الاصوات العالية اتهم سحر قنهم العالم
الموسيقى زهاء قرنين من الزمان - عندما اشترك اول معنى من الكاستراتي
(التصيلان) من السورانو التكور في الكورس اليابوي سنة ١٥٦٢ -
سرعان ما عقبه آخرون - ووصفت مغائر الصدايات هؤلاء الغنيين بالانغوات
emachi - ولم يقتصر ظهور هؤلاء الغنيين على ايطاليا - كما يسموه
الاعتقاد - حتى عهد لاسوس - كانت كنيسة بلاط بافلويا - مع الاعتقاد بشكر
هذا المركز الموسيقي الهام - تضم العديد من الكاستراتي بين المشهورين من
مغنيها - ولما كان الخصي يتم في سن مبكرة - عادة عندما يظهر الصبي
السورانو قدرة غنائية فنة - لذا كان هؤلاء الغنون يتمتعون بعد اكتساب
تضجهم بصوت مرتفع الطبقة القوي من الصبية - اعتمد على سنوات طويلة
من التدريب لتواصل على الغناء - خالية من أي تقلبات تؤثر على رخصة
الصوت - وحتى الكاستراتي - بالتصغير الكبير لبراعتهم الغنائية الفذة
وجعل صوتهم و « خلو من الجنس » -

لاحظ ليون باتيست البرني الغناء اليومي المشهور في مسهل كتابه
الثالث عن التفسير - وجوب عدم تركز الغناء القسوي الى غناء
على جميع الفروع - وانما على ابرز الشهرة الغنية - والتشجيع برعاية
معاصريه - وامثالهم - وتطلب مثل هذه الغاية توثق الصلة بين الغناء
والجمهور التثوق لفته - وليس من شك في ان المكانة الاجتماعية للمغنيين
والموسيقيين - وكذلك ما صافوه من تكبر - لم يقلل بأي حال من تقدير
التصوير والشعراء والفلاسفة - وشهد لوروفيكوس (١٥٥٥ - ١٦٢٧)
اليومي الغناء والعضو البارز في بعض كورسات كنائس ايطاليا وانها
ويؤلف احد البحوث النظرية المعاصرة في عصره Musica Practica
(١٥٩٢ - ١٦٢٢) كيف كان المعنى يوحى محاطا بالاعجاب الشديد والتقدير -
ويقابل بالترحاب في كل مكان - واعتبر دائما من السادة - ولاقي تقديرا
وتسويدا من الجميع - - وتنتج بعض المغنيين والموسيقيين البارزين بامتيازات
تكر ان تمتع بها اي رجل من رجال العاشية او الكنيسة - فلم يكن « ايرازك »
ملازما لارسلات الذي كان يتبعه - ولكنه تمتع بحرية سمحت له بتعطية عدة
سنوات في بلدته المحبوبة فلورنسا - بعد ان حصرج من الامبراطور الذي
الصغر امرا بعدم اطلاق راحة الموسيقى المن - وكثيرا ما كان يكتب في دفاتر
حسابات مصملي المومستوني امام اسماء المغنيين كلمة « غائب » ومع هذا
فكانوا ما ان قطعت عنهم رواتبهم - المصير الآخر لما لاقاه المغنون والموسيقيون
من رعاية هو ارتفاع مستوى ثقافتهم العالية نوعا - فالى جانب تكريمهم على
الموسيقى الذي بلغ اكمالا يصعب شرحه لموسيقي هذه الالام - كان الرجال
على علم راسخ بالكلابسيكيات والفلسفة والادب - وفي رسالة الى الدوق البرخت
الخامس البافاري من احد مبعوثيه الى بروكسل - قال له فيها في معرض
حديثه كيف كان الموسيقي فيليب دي مونت « يجيد اللغة الايطالية وكأنه واحد
من الايطاليين - الى جانب احاطته بمنجزات الاساطين من ايطاليين وابناء
البلدان الواطنة وفرمسيين ولائين » -

وه فعل الهيومانية - الاتجاه نحو السرح الغنائي

المظاهر المختلفة للممارسة الموسيقية في عصر النهضة

من اطرف دلائل الاعجاب بالموسيقى ابان عصر النهضة - لائحة اكااديمية
الشعر والموسيقى Académie de Poésie et de Musique التي انشأها
جان انطوان دي باييف بمعاونة الملك شارل التاسع ملك فرنسا - والملكة
الارملة ودوقا انجو والنسبون (شقيقا الملك) ولقيف من عظماء الاعيان
واخرون ممن ساعدت مؤازرتهم القوية على التغلب على معارضة جامعة

باريس ، التي خشيته - كما لا يخفى - ظهور الاكاديمية غير خاضعة لمسيطرته كثيرا ما يصف مؤرخو الادب الفرنسي هذه الاكاديمية بأنها علامة طريق عامة في تاريخ الادب الفرنسي ، ولكن اية نظرة خاطفة للاتحة تثبت انها كانت خاصة اساسا بالموسيقى . وبفضل عظيم اهتمام اعضاء الاكاديمية ، ومؤثرتهم غير « رينوتوار » حافل - ولم يبق من عملهم سوى القليل لسوق الحظ ، لان نسخ النصوص كانت معطورا وضاعت النسخ الوحيدة بكل سهولة بعد ان احترق العديد منها اثر الحريق الذي شب في بيت باييف .

كانت الغاية القصوى للاكاديمية هي ، احياء التراث الموسيقية اليونانية . ولف باييف لهذه الغاية رواية « يراف » التي اختلفت عن النماذج الكلاسيكية القيمة نفس اختلاف الحوادث الماثلة للاكاديمية الفلورنسية للكونت باروني ، والتي برز من بينها قول الاوبرات - ومما له دلالة ان تقدم تكميلية الشعر والموسيقى على حركة المية موسيقية تكاد تماثل الحركة التي ظهرت في فلورنسا بعد ربع قرن . وهكذا لم يبق للايطاليين غير « اختراع » الاوبرا حتى يتوجوا الاتجاه لخلق المسرح الغنائي ، الحلم المنشود منذ عهد بعيد ، واثبتت خصائص ابتداء غالبا وجودها في النهاية ، فسرعان ما حلت محل الموسيقى والشعر « البلاغة » و « الفلسفة » في الاكاديمية التي لم تعش طويلا ، وانقضت الاكاديمية الاصلية بعد ست سنوات من انشائها ، ثم اعيد تنظيمها لفترة قصيرة تحت اسم « لأكاديمية السراي (دي باليه) » ولم يتم احيائها مرة اخرى الا عندما اصبحت تدعى بالأكاديمية الفرنسية في عهد ريشيليو .

وظهرت رمود فعل الفكر الهيوماني واضحة بالمثل في ألمانيا ، عندما وجه العلم الحديث الولد للفيولوجيا الكلاسيكية اهتماما بمشكلات الأوزان الشعرية القديمة - ولم يظهر في ألمانيا ميل مماثل لاتشاء اكاديميات كما حدث في إيطاليا - ولم تكن هناك أية منظمات يمكن مقارنتها بنادى « باييف » الاكبي الموسيقى الوطني - واقتصر الأمر على بعض المراكز الأكثر دراية ، التي كانت تلتف عادة حول احدى الشخصيات البارزة - وفي جنوب ألمانيا ، ظهر مثل هذا المركز الثقافي في لوجسبورج حيث صانفت الهيومانية تصيرا عظيما في شخص كونراد بويتجر (١٤٦٥ - ١٥٤٧) العالم الأثرى والدبلوماسي وعالم السياسة والاقتصاد - وبرزت الموسيقى كعامل ضروري في الحياة الاجتماعية لهذه المراكز ، مثلما برزت في قصور الاباطرة والنبل - وما لبث هؤلاء العلماء الكلاسيكيون بعد ان فحصوا الايقاعات والأوزان المختلفة لكورسات التراجيديا الكلاسيكية وقصائد هوراس ان اهتموا الى نفس النتائج التي استخلصها - فيما يبدو - الشعراء والباحثون الفرنسيون : اعتماد هذه الآثار الادبية في الاصل على الغناء - واعتب ذلك حركة تمثلت فيها

اغرب مظاهر الهيومانية في ألمانيا ، عندما طلب كونراد كولتيس (١٤٥٩ - ١٥٠٨) الهيوماني الجرماني والشاعر اللاتيني إنشاء الفناء معاصرته في انجولشتات عن الادب الكلاسيكي من طلبته غناء قصائد هوراس في لحن مستحدث من أربعة سطور ، وبذلك بدأت بدعة هذا النوع من المؤلفات الموسيقية . وقام الاثنان بتلحين الاشعار اللاتينية ، المصروفة الفضل من اليونانية ، في نصوصها الاصلية ، واختلفوا عن الفرنسيين الذين حاولوا تكييف لغتهم حتى تمايز القواعد الكلاسيكية وتصبح اكثر صلاحية للحن الموسيقي . والمظهر البيداغوجي في كل هذه الاعمال واضح ، والغاية التعليمية واضحة وساعدت على التعريف ببحور الشعر ، ولم يقتصر الامر على ظهور الخصائص الهيومانية في العناوين المجازية المعقدة للمؤلفات الموسيقية . واستشهادات العديد من المؤلفين الكلاسيكيين في مقدمات مدونات الارغن على طريقة الجداول ، التابلاتورا ، اذ قام الهيومانيون العلماء بترجمة كل شيء تحت الشمس الى اللاتينية واليونانية ، بما في ذلك تراتيل لوتر ذاتها . وهدد التطبيق المتكلف للأوزان الكلاسيكية على النصوص - الجرمانية ، وكثرة حشر الكلمات اللاتينية واليونانية بالقضاء على عروض الشعر الجرماني . وظهر الموسيقيون اهتماما كبيرا بالنصوص الكلاسيكية . وقام بعض الموسيقيين بتلحين فقرات مشهورة مثل كلمات وداع فيفو في افياده فرجيل (النشيد الرابع - الفقرة ٥١ وما بعدها) .

واعجب الالباء بالدرامات المدرسية التي قاموا ببيعها ، وهدت كورساتها وكأنها قد استحضرت ثاقبة جو للتراجيديا اليونانية الرصينة ، ودفعهم ذلك الى محاولة غزو المسرح الجماهيري ذاته . على ان المحاولات الاولى قد جاءت مثبطة للأمال ، فعندما استعاض رجال الدين في ميس من اصحاب الاتجاه الهيوماني بروايات « الامرار الدينية » المعروفة لحدى روايات تيرنس اللاتينية ، اندفع المتفرجون على المسرح وضربوا الممثلين « علقه » حامية . ويمكن لمح اتجاه مزدوج في آخر ما بلفته العروض المدرسية والعامية . فمن جهة - كانت الاغاني الشعبية البسيطة والترااتيل اللوترية تحشر في النص ، ويدعى الجمهور للاشتراك في الغناء ، ومن جهة أخرى ، صانف استعمال الآلات المصاحبة استحسانا مقزايدا . وهكذا اصبحت في حضرة رواية لها مظهر « اوبرائي » واضح بفضل ما فيها من اغاني وكورسات وأوركسترا .

لا بد ان يتأثر المتأمل المدقق لكل هذه الاحداث بما ظهر من ميل يكاد يكون عاما في كل البلدان نحو الجمع بين الموسيقى والشعر ، والذي أسفر عن خلق المسرح الغنائي في الاوبرا ، رأينا كيف عكف الشعراء والباحثون على اعادة بناء

المسرح الكلاسيكي والشعر الليريكي الكلاسيكي الذي اعتبروه وثيق الارتباط بالموسيقى . ومن المستطاع ملاحظة نفس الميل في إنجلترا حيث لا تصادف بين كل أشكال الترفيه خلال عصر النهضة شيئا تشابه مع الدراما في شدة الازدهار وحيويتها . وظلت نكري روايات « الأسرار الدينية » التي قامت بانتاجها « نقابات التجار » حية في عهد شكسبير . وكانت التمثيليات جانبيا هاما من كل المرفهات والاستقبالات وغيرها من الاحتفالات . وحقت روايات المسرح المنفعة لكل طبقات المجتمع . ورغم ما ظهر فيما بعد من اختلاف في الذوق في القرن السابع عشر ، الا ان الهوة الواسعة التي تفصل بين نوق البلاط وذوق المدينة لم تكن قد ظهرت حتى نهاية القرن السادس عشر تقريبا . وافقت الجماهير التي كانت قد بدأت تسمى عادة مشاهدة التمثيليات بعنفوان الدراما وما فيها من تهريج ورقص وغناء وأنواع لا حصر لها من العناصر التي تستحق المشاهدة ، حتى غذا الاشتغال بالمسرح مهنة مريحة . وكشف المسرح الانجليزي حينئذ عن اتجاه واضح نحو المسرح الاوبرائي ، في وقت مبكر ملحوظ ويشهد مارلو (في مسرحية لودرد الثاني الفصل الاول - المشهد الاول) بآثر ميترزو الايطالي والتمثيليات الغنائية :

لذا ساشهد في السماء ، الماسكات ، الايطالية .

حيث الأحاديث الحلوة والفكاهة والمضامير الممتعة .

هذا « الماسك » الذي بلغ ذروته على عهد جيمس الاول وشارل الاول ، ظهر في الأصل في بداية القرن السادس عشر . والماسك مستمد من الكوميديا المرتجلة الايطالية ، وأصبح من الأشكال المفضلة للترفيه في الجلسات الخاصة . وساعد شيوعه للترفيه عن العائلات المالكة ، بالقصور وغيرها من الأماكن ، على زيادة اتقانه وتحوله الى عرض فخيم ، يماظ التكاليف ، بعد اشتداد الاهتمام بالملابس والمناظر والموسيقى . وسنرى الى أي حد شارك الماسك - وكان من الأشكال الدرامية المفضلة عند بن جونسون - في انشاء الاوبرا الانجليزية .

تطلبت حفلات التتويج والزيجات الارستقراطية واستقبالات مجالس المدن إقامة قداسات وقورة . ولم يعد يحتفل بأي حادث ذي أهمية بغير اعتماد واف على موسيقى فنية رفيعة . وادت غلبة طابع « الجلسات الموسيقية » على موسيقى عصر النهضة ، والمكانة الفريدة للكورس البابوي ، الى الاعتقاد بعدم معرفة هذا العصر سوى الموسيقى العذبة الرقيقة . ويتناسى اصحاب هذا الاعتقاد ان التراث القوطي لم يكن قد انقرض ، ولكنه استمر متغلغلا في بعض ميادين الموسيقى ذات المظهر البراق التي استطاعت اعلان وجودها مرة أخرى في الروح الدانية

للباروك . وفي سنة ١٥٢٦ ، شككا ارازموس لأن نغمات القلوت والمزامير والطرومبيتات والطرومبونات كانت ترن في الكنائس . ولم تنجبه شكوى الهيوماني الشيخ الى أية مستحذات غير مستحبة ، لكنها انصبت على عزف فانتقارات العصور الوسطى التي تقدمت على نحو رائع . وفي حفل صعود القربان المقدس « كان يتردد في ابهاء الكاتدرائيات الفسيحة اصداء العديد من السيمفونيات (الاكورات) المتألقة المنبعثة من أنواع كثيرة من الآلات » . كان دوفاي وأوكجيم وأوبرخت وجوسكان ولاروي وبروميل ومعاصروهم مولعين جميعا بهذا الرنين الفخيم المنبعث من الآلات ، واستعملوا الارغن دائما في مصاحبات مؤلفاتهم الكورالية . وكثيرا ما كانت الطرومبيتات والطرومبونات والطبول تشترك مع باقي الآلات . وبرزت الآلات النحاسية والطبول بوجه خاص في « سانكتوس » القداس (وسنرى كيف قدر القرن السابع عشر الطابع الاحتفالي لهذه القداسات المصحوبة بالآلات فزاد من فخامتها الى حد لا يصدق) . وجرت العادة في عصر الباروك على اشراك مدير المدافع الموجودة في حصون المدينة في السانكتوس . ويعنى أداء هذه المؤلفات أداء دقيقا بغير اصطحاب تجريدها من الطابع الأساسي لعصرها . وفضلا عن ذلك - فمما يتعارض مع تصور اقتصار هذه المؤلفات على الأكابيلا (الغناء البحث) الاشارات العديدة في عناوين صفحات هذه المؤلفات :

Connare da sonate, ó cantare, convenables tant à la voix comme aux instruments, tam instrumentis musicis quam vivae melodiae
فمن كل هذه العناوين ، يتبين إمكان أداء العمل اما بالاعتماد على الكورس أو بواسطة جمع من الآلات . ومما له دلالة كبرى ، وجود ارشادات مماثلة حتى في مؤلفات كموتينات لاسوس . وهكذا يتضح كيف تكشف بعض قداسات عصر النهضة عن فخامة في النغم اعتدنا الربط بينها وبين العصر الحديث نتيجة لاعتمادنا المساند في وجود ما يدعى بعصر « الأكابيلا البحث » .

تحدثنا وتوكنكدي عن الاحتفالات الكبرى التي اقيمت بمناسبة زواج كوستانزو سفورزا بكمبيا دي اراجونا في بيزارو (١٤٧٥) . وهذا المثل ابلغ دليل على ما كان يجري في مثل هذه المناسبات . فبعد عرض فخيم لاحدى تمثيليات « الأسرار الدينية » في القصر ، توجه الضيوف للاستماع الى « قداس النصر » قامت باحيائه آلات الارغن والمزامير والطرومبيتات وعدد يفوق الوصف من الطبول ، بالاضافة الى كورسين والعديد من المغنين . كان اوركسترا الرينسانس الذي حل محل الخليط غير المتجانس من الآلات الذي تميزت به المجموعات الموسيقية في العصر القوطي جمعا حسن المزج من عائلات الآلات يمكن مقارنته بالارغن أو بكورس غنائي . وحظى الاوركسترا في القصور والكنائس المختلفة باهتمام اشد مما كان يوجه له فيما مضى ، واعتنى بالنهوض والارتقاء

به . واعيد قيام أحد أفراد المجموعة بقيادة موسيقى « الانسامبل » ، ويعتمد في قيادته أما على اليد والعصا أو القدم . ونذكر « راموث دي ياريخا » الطرائق الثلاث ، وأيدت صور عديدة ورسومات الحفر على الخشب ما جاء بكتاب النظريات .

وتفوق الزهو بالانجاز الفني في عصر النهضة حتى على الزهو بالانتصارات الحربية . وبأب المواطنين على التقدم بالتماسات الى مجالس المدن وكذلك الى الطفاة والحكام مطالبين بجميع أنواع المشروعات الفنية ، التي طالبت تارة باعادة تنظيم الطرقات حتى تتناسب مع وضع تمثال جديد ، وفي تارة أخرى بالاستعانة بمهندس معماري معين أو مصور أو عازف أرغن . ولم تنفرد المدن الكبرى في الاحاحها بالمطالبة باثراء نفائسها ، فلقد سعت المدن الحرة الصغيرة - الحرة ظاهريا - مثل روجيا واريزو ولورفيتو وغيرها لمنافسة المراكز الكبرى بقدر استطاعتها . واجتهدت السلطات دائما في الاعتماد على عون الفنانين البارزين ، واصرت على مطالبة رواد الاساطين المعاصرين بابتكار كل مستحدث أصيل . وهكذا عرض موتيت دوفاي الجبار Nuper Rosarum في الاحتفال المقدس بانشاء كاتدرائية فلورنسا اعتمادا على أعظم قدر من المقومات الموسيقية وبمناسبة احتفالات زفاف فرديناندو دي مديتشى وكريستينا دي لورين سنة ١٥٨٩ ، دعى بعض أشهر الموسيقيين ، من بينهم مارينزو وكافلييري ومالفتزي وبيري لتأليف موسيقى للتمثيلية الاحتفالية التي اتجهت النية لعرضها .

في الوقت الذي قام فيه الافلاطونيون الاجلاء ، واتباع البتراركية بتمجيد الحب والدين وروح النضال وحرارته ، في اشعار فنية سامية ، اهتدى التجار النابليطانيون واصحاب الحرف الامان والتجار الاليزابثيون الى أدب يدور حول نفس الفكرة ، ولا يقل سحرا ، وان كانت الاعمال التي حظيت باهتمامهم قد دارت حول نظرة مختلفة نوعا عن النظرة الى طرب لها الجمهور الارستقراطي ، وشاعت الفيلانيليا و « الكودليبيت » (مجموعات موسيقية على كيفك) والخمريات الغنائية والبالادات الضخمة التي تعلق على الاحداث الجارية ، وتزود منها الناس بمادة تسلية لا تنتهي . ومع هذا فعلى الان نزع انغماس هذه الموسيقى الشعبية وحدها في نوع المرح الذي اثار اشمئزاز النقاد المحدثين ممن نظروا الى روح العصر المتأثر بأسلوب رابليه بمنظار اخلاقيات فن عصر فيكتوريا ، فالفن الحق يعبر عن روح ابتكار أصيل . وعند تأمل مثل هذا الفن ، ينبغي الا يطنى الضعف العابر للطبيعة الانسانية على نفاذ النظرة المدققة . فيجب عند الحكم على لمسات فرشاة الرسام وكلمات الشاعر وتألفات الموسيقى عدم الاعتماد في الحكم على الهنات . فلا بد عند النظر الى العمل الفني الذي خلقته ارواح حرة جريئة من

الاعتماد على نفس الروح عند الاستمتاع به ، نعم يجب الا يستخلص وجود فساد اخلاقي دفين من الشانسونات التي تجمع بين الوقاحة والطيش ، وبين الاخلاص الساذج ، بأسلوبها الخالي من أي تهويش ، والمادريجال بشعره العشق الجميل وكلماته التي تبدو قصص بوكاتشيو بالمقارنة بها طاهرة نقية . ولولا ذلك ما استطعنا حيال هذه الالحان تفسير ما شعر به من المتعة اناس ذوو وقار لا غبار عليه من المتعبدین الورعين ، وممن يحيون حياة مثالية . فضلا عن ذلك - فكثيرا ما يستطاع العثور وسط أكثر الاناشيد أسفاقا ، وفي نفس المجموعة ، على اشعار عاطفية اخلاقية . ولا يخفى ان الجمهور المثقف لم يشعر بأي شيء يستحق الاعتراض في هذا الخليط العجيب من الشعر الشهواني والديني . ونكتفي في التدليل على ذلك بمثل واحد هو الكتاب الموسيقي الجميل المؤلف للكاردينال فرديناندو دي مديتشى بين ١٥٦٢ و ١٥٦٧ واحتوى على موتيتات ومزامير وثلاث مراثى لرقاء « آن بولين » وبعض شانسونات فرنسية وإيطالية وفيلوتى ايطالية ، تتباين نصوصها الحريفة تباينا عجيبا مع كلمات الكتاب المقدس التي ظهرت في المؤلفات الدينية . وفي انجلترا نشاهد عدم تنبه مماثل لهذا الخلط ، قبل العصور الأكثر تطهرا (بيورتانية) . كان للعزف في الماسكات والاحتفالات واجبا معترفا به اضطلع به الوجهاء من ابناء الكنيسة الملكية خلال حكم الملك هنري الثامن . . . وهناك اشارات متعددة لمثل هذه العروض . ولا يصح اعتبار أعمال مثل Goldyn Arber in the Archyard of Plesyr, The Triumph of Love and Beauty, Magister Puerourum Capello مقطوعات دينية ، وان كان اشترك « الانبا » في أدائها لم يكن مستغريا . شغل هذا الأب منصبا مماثلا لمنصب بالسترينا في كنيسة جوليا .

عواقب حركات الاصلاح الموسيقى في الجامعات

بثت حركتا الاصلاحين الكاثوليكى والبروتستانتي روحا جديدة في عالم الفن ، فذكرت الناس بعدم تبديد أوقاتهم في الانغماس فيما « هو غث من وسائل الترفيه » ونهت الى المظاهر الاخلاقية لفن النهضة التي بدت موضع شك من وجهة نظر الكنيسة . وذكر « تاي » في تمهيد كتابه :
(أعمال الرسل) ان غاية الكتاب هي :

تقديم أشياء طيبة لغبطتك

تناسب العزف على العود

فبدلاً من أغاني النزوة العابرة

ليك هذه الحكايات لتعزفها (*)

بدا لاسوس للبروتستانت في أوروبا مفخرة الكاثوليكية ، ولم تؤثر هذه الحقيقة في إعجابهم به ، وإن وجب عليه الأيسى إلى معاييرهم الأخلاقية الحديثة التوطد . وذكر رونسار لشارل التاسع : ، يبدو أن رولان الرياني قد جرد السماوات من هارمونيها لكي يمتعنا على الأرض . على أن هذا التقريظ قد عبر عن شعور فنان مستقل عن عصر النهضة . وفي سنة ١٥٧٥ ، ظهرت أول مجموعة من مؤلفات لاسوس الدنيوية ، ونشرت في مدينة لاروشيل القلعة الحصينة للهجنوت . وتضمن العنوان *Mellange d'Orlande de lassus* تنبيهاً يحث على « استبدال الكلمات الدنسة في هذه الشانسونات بكلمات روحانية » . ودل هذا على ما حدث من تغير في روح العصر . ومن الطريف ملاحظة المحاولات التي جرت « لانقاذ » موسيقى لاسوس بالاستعاضة عن النصوص الفزلية والكوميديّة بأشعار دينية جادة ، مع المحافظة على الشكل الأصلي للموسيقى . وعلى الرغم من اعتراف الناشر النقي ذاته بأن لاسوس « قد ألف لحنه بحيث يتواءم مع كل كلمة من كلمات النص ، وبأنه فاق في هذا الفن باقي موسيقي عصره » ، إلا أنه لم يدرك - على ما يبدو - المساوئ الجمالية لفصل هذا اللحن عن نصه ، بعد اتباع دى لاسوس لها بروح فنية لا متناهية دالة على حدة البصيرة السيكلوجية ، وبذلك خلق حالة لا تصلح للتطبيق على أية حالة أخرى . فهل يمكن تصور صلاحية التآلفات اللعوب التي تصحب مثل هذه الأبيات :

خبريني يا حياتي ، أتوسل اليك .

ما الذي حدا بك إلى الامتناع عن القرب منك .

في حالة تطبيقها على النص الأصلي وما فيه من ورع .

خبرني ياربى ، أتوسل اليك .

لماذا لم تعد تخصني برعايتك (*) .

لقد مزقت يدا الناشر الغليظتين ، رغم إخلاصه بنيان هذه الشانسونات بسحرها وفنّها ، فصنعتا دمي مغلفة بجمل أخلاقية جميلة ، خالية من أية حياة

(*) That such good things your grace might move. — Your Lute when you assaye — In stede of songes of wanton love — The stories then to playe.

(**) D'ou vient ceal, belle je vous supply.

Que plus a moy ne vous recommender ?

D'ou vient cela, Seigneur, je te suppli ?

Que loin de nous to tiens les yeux convers ?

حقّة . فسيان إذا اتسمت المؤلفات الأصلية بطابعها الأخلاقي المحمود أو المذموم ، بعد أن تحطم العمل الفني . لم تقتصر مثل هذه الأمثال على الأخلاقيين الفرنسيين والانجليز . فلقد سمح لاسوس ذاته بأجراء عملية تنصير مماثلة للطبعة الجرمانية من مؤلفاته التي ظهرت في رايتسبون سنة ١٥٨٢ ، على أن من أقدم على ذلك لم يكن لاسوس عهد النهضة الاستاذ الموسيقى الاعظم الذي كان يهتم بالرصانة عند تأليف الموسيقى للكنيسة ، ويحرص على الظرف والالعية والانطلاق عند تأليف الشانسونات والمادريجال . أنه لاسوس الشيخ اللادنيوى الخاضع من أعلى رأسه إلى أخمص قدمه للروح المناهضة للإصلاح .

هناك ميدان آخر من تاريخ الحضارة وهب الموسيقى مكانة خالدة بين أركانها . فلقد خصصت الحياة الجامعية منذ بدايتها للموسيقى نصيباً في منهجها . ولقد سبق أن سنحت لنا الفرصة للتكلم عن الموسيقى في جامعات العصر الوسيط . وبقي أن نعرف كيف أضحت في عصر النهضة . تذكر لوائح الكلية الفلسفية لجامعة لايبزج في القرنين الخامس عشر والسادس عشر من بين الكتب التي يتحتم أن يقرأها المرشحون لدرجة الماجستير كتاب « موزيكا » لموريس *Muris* ويصح نفس القول عن الجامعات الموقرة في فينا ولفوفان وهايدلبرج وبال وكراكوف وبولونيا وسلامنكا . وكتب الكاتب الشهير ساليكاس ، الذي عمل في سلامنكا حوالي سنة ١٥٧٧ في زهو على عنوان كتابه « استاذ الموسيقى في أكاديمية سلامنكا *In Academia Salamanticensi Musicae Prosêssov* »

ومع هذا فعلينا ألا نعتقد بأن جميع الباحثين قد اقتصروا على الاهتمام بالجوانب الرياضية والفلسفية المجردة للموسيقى . فهناك عدة محاضرين تركّز اهتمامهم الأول على التطبيق العملي للتأملات النظرية . وفي جامعة كولونيا ، نصادف خصم لوتر المعروف يوهانز كوخليوس (١٤٧٩ - ١٥٧٢) كمدرس في البداية ، ثم استاذاً للموسيقى فيما بعد - وهو يتحدث عن الموسيقى الكورالية في عصره . وكان من بين اساتذة كلية توبنجن أندريا أورنيتوبراخوس (Vogelsung) مات ١٥٣٥ مؤلف *Musicae Activae Micrologus* أحد الأبحاث النظرية البارزة في القرن السادس عشر . وفي كراكوف وبال ، كانت المحاضرات تلقى عن الموسيقى الكورالية . وبعد ظهور الحركة الهيومانية ، وما يتبعها من إعادة لتنظيم المناهج الدراسية ، ارتفعت أهمية الموسيقى العملية في حياة الجامعة .

وليكالوريات الموسيقى ، ودكتوراتها ماض عريق تعزز به الجامعات الانجليزية ، التي كانت من أقدم الجامعات التي منحت القابا أكاديمية للموسيقيين . وترجع أقدم وثائق لمنح درجات الليسانس والدكتوراه في الموسيقى إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر (توماس سانتويكس دكتوراه في الموسيقى ، من « كيمبردج » ١٤٦٣) ، وروبرت فايرفاكس دكتوراه الموسيقى من أكسفورد ١٥٠٤) ،

وان كان الشك لا يتطرق الى رجوع هذه الدرجات الى تاريخ اقدم من ذلك . على انه من الصحيح ان الحاصلين على درجة الماجستير من الانجليز - بخلاف اقرانهم في الجامعات الاوروبية - كانوا يهتمون اساسا بتأليف موسيقى اصليية . وتعد رسائل « الدكتوراه » التي تقدم بها نفر من المرشحين في القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر من الامجاد النفيسة في الموسيقى الانجليزية، وتضمنت وصية سير توماس جريشام (مات ١٥٧٩) مؤسس الكلية التي تحمل اسمه نصا بإنشاء كراسي للاستاذية في الالهيات والفلك والموسيقى والهندسة والقانون والطب والبلاغة، ونبه سير توماس جريشام الاساتذة الى ان من يستمعون الى المحاضرات سيكونون من « التجار وغيرهم من المواطنين » ، ولذا يتحتم ان تكون المحاضرات سهلة مفهومة . ويراعى عند تدريس الموسيقى قراءة المحاضرات مرتين في الاسبوع على النحو التالي - الجزء النظري لمدة نصف ساعة ، وما تبقى من الساعة للجانب العملي، ويتضمن غناء جماعيا، او عزفا مشتركا . وعين اول محاضر في كلية جريشام : (جون بول - دكتوراه في الموسيقى من كيمبردج) سنة ١٥٩٦ بتوصية خاصة من الملكة ، وتبعه ابنه وليم بيرد الذي كان ينوب عنه اثناء غيابه . ومع هذا فيبدو ان وصية جريشام الكريمة جعل المحاضرات مفهومة لعامة الناس، قد نفذت تنفيذا حرفيا ، لان اساتذة جريشام المتعاقبين كانوا من الاطباء ورجال الدين والسماصرة ، اي كانوا غير صالحين بالمرّة للمشاركة في أية صورة من صور النشاط الموسيقي .

في نهاية القرن السادس عشر ، اختفى الباحثون الموسيقيون شيئا فشيئا من الجامعات، بعد اعادة التنظيم الشاملة للحياة الاكاديمية، واعادة توجيهها، الا انه في امثلة كثيرة قد استمر بقاء ممارسي الموسيقى ، وكان الكثيرون من مشاهير المنشدين وعازفي الارغن على اتصال بالمؤسسات الاكاديمية رغم عدم انتمائهم الى التنظيم في الكلية . ومن استطاع في سهولة ويسر ارجاع وجود هؤلاء الموسيقيين للممارسين في الجامعة الى الشعبية الغدة التي تمتعت بها الموسيقى عند الطلاب ، ويمكن الحكم على انتشار الموسيقى من التعليمات والتنبيهات العديدة التي اصدرها العمداء والرؤساء لتحريم تجولات الطلبة ليلا بصحبة الآلات الموسيقية . وشاركت الموسيقى في احتفالات الجامعة . كما كانت الجهات الاكاديمية تستعين « بطبلخانة » المدينة في حفلات توزيع الدرجات الجامعية ، وبعد انتهاء هذه الحفلات يصحب الموسيقيون المرشحين الناجحين الى الولايم التي لا مفر منها .

الموسيقى في العالم الجديد

صحب الولع بالموسيقى الغزاة المغامرين الى العالم الجديد . ومن بين اوائل المبشرين في الامريكتين اب فرانثيسكو يدعى « دي جانتى » الولود في الفلاندرز حوالي سنة ١٤٨٠ . لم يكن هذا الفلمنكي لاهوتيا فحسب ، ولكنه كان موسيقيا

قديرا ايضا ، تجرى في عروقه دماء ملكية ، ولا يستبعد كونه اخا غير شقيق للامبراطور شارلكان . واستمد « دي جانتى » سلطانه من قرابته للامبراطور، فذهب الى جزر الهند الغربية ، حتى قبل ان يتلقى تصريحها من البابا ووصل الى فيراكروز في الثلاثين من اغسطس سنة ١٥٢٢ . واحتاج الى موسيقى للطقوس الكنسية ، وما لبث ان اكتشف ميل الوطنيين الفطري للغناء ، فقام بتعليمهم اصول الغناء الديني . وفي فترة قصيرة ، غنى الرهبان ، كما اشتركت أصوات مئات من الهنود بالغناء في الشعائر الدينية اليومية . وتعلم « الفرير » المناضل المثابر بدرو لعة الازتيك وفي سنة ١٥٢٤، اتقنها فانشأ مدرسة نقلت فيما بعد الى مكسيكو، واصبحت مركزا للموسيقى . وهناك في دير سان فرنسيسكو عكف على التعليم حتى لاقى منيته . وتضمن التعليم في البداية القراءة والكتابة والعلوم العملية والغناء والعزف وصنع الآلات الموسيقية . كانت غاية المدرسة الاساسية التبشير وضم اتباع الى الكنيسة . ولتحقيق هذه الغاية ، تم اعداد الطلبة للمشاركة في نشر الدعوة ، بالاستعانة بمرتلين ومعلمين وقنصلتين ، الى جانب عدد متزايد من العمال المهرة لبناء الكنائس والأديرة . ودعت الحاجة لتحقيق كل هذه الغايات الى التوسع في تعليم العلوم المختلفة وزيادة تخصصها . وعلم « الفرير » بدرو الهنود نسخ المخطوطات حتى تساعد في كتابة النوتات الواضحة على تعلم اصول الموسيقى وتدوينها . وهناك اثار لهذه العملية النافعة مازالت باقية في مستنسخات مزينة بالالوان ذات مظهر جميل حقا . وهناك نسختان لا تقدران بمال محفوظتان في المتحف القومي بمكسيكو لمزامير Salterios وترجعان الى النصف الاول من القرن السادس عشر . ويتدرب الطلبة على هذا التمرين زهاء السنة ، وبعدما يدعون لغناء الأناشيد الكنسية . وعندما يتقدم الطلبة تقدما كافيا في كل من الأناشيد البسيطة والموسيقى المدونة في النوتة الموسيقية يرسلون الى الكنائس الصغيرة للتعليم . وتحقق لهم قدر كبير من النجاح ، حتى أصبح لكل قرية مرتلون يشاركون في القداسات وصلوات المساء . ويرجع تاريخ صنع اول ارغن في مدرسة الفرير بدرو الى سنة ١٥٢٧ . ولكل الكنائس آلات ارغن يعزفها الهنود ، ممن درسوا بالمدرسة . وهناك وفرة من المؤلفات التي ألفها فنانون بارعون ، بينها قداسات بوليفونية تنتظر تنقيب الموسيقولوجيين والمؤرخين الذين يتوقع قيامهم في القريب العاجل بكشف هذا الفصل الآخاذ من التاريخ الامريكي الذي مازال مجهولا لنا الى حد بعيد ، وان كان الكشف عنه سيعود بالنفع على الباحث ، ويزوده بمادة علمية هامة .



غرس عظماء مؤرخي حضارة النهضة وفلاسفتها كبوركاروت وسيموند ونيشيه في عقول الباحثين المحدثين الاعتقاد في وجود انقطاع كامل بين النهضة والعصور الوسطى وبهت لهم النهضة كرجعة الى العالم القديم « والشكل الكلاسيكي » مجره

مظهر خارجي ، أما الروح الكلاسيكية ، فتتمثل الجوهر ، وكثيرا ما عاد ، الشكل الكلاسيكي ، للظهور في الماضي ، وسيموه في المستقبل ، أما الروح الكلاسيكية ، فلم تعد مكتفية قط - وحلم العالم حُلما جميلا بالصور البدائية للقصة ، عندما كانت تتردد اصدااء مرمل - بان ، في الغابات ، وعندما كانت السنة تيران القرايين تضيء العابد النورياتية - ويتجه العالم الجهد كلما شعر بالحاجة الى السلام والنظام والانسجام والهدوء الى هذا العصر الاسطوري بقداصة ووقاره - ومع هذا فيبتكرنا هذا العالم الخرافي ببطل اسطورة قديمة كان دائب البحث عن شبيهة لزوجة الترفاة ، عندما عثر عليها ، وبدا هناك تشابه كامل بين الاثنين ، في الوجه والعين والشعر ، اقتنع منبهة باعساته الى ضالته المتشوشة ، ولكن الهمم زال عندما اكتشف اختفاء الروح - نعم لقد عادت الكلاسيكية مرارا في مظاهرها الخارجية (البراتية) ولكنها لم تكن ابدا اقروبيت من كينيموس ، التي اصبحت في نعمة التاريخ .

لقد اثر استمرار الحضارة القديمة في العصور الوسطى وعصر النهضة في الفكر الغربي حتى الوقت الحالي - وحفظ لنا هذا الاستمرار حضارة اليونان والرومان - على ان اهمية هذا التراث الفكري المنحصر من القدم ليست مقصورة على جوانبه اللغوية مهما قيل عن استمرار مصادفتنا للفكرة الأساسية للحضارة الرومانية في كل يوم ، في انظمتنا السياسية والقانونية - ان ما هو اهم من كل ذلك هو الايمان باستمرار الحضارة والدينية - والتقاليد الكلاسيكية التي نقله عصر النهضة اليها - ان ما تنوق اليه البشرية الى الابد هو العمل والخلق من اجل كل العصور الآتية - والحق ان اعظم اشياء ابدعت كانت من صنع اناس وعصور ، لم تنقل كامل عقولها ، ولم تعق حركة يديها فكرة عدم امكان انتقاد الحاضر ، وبك سيقرق في بحر الماضي دون ترك اي اثر .

ما تركه لنا عصر النهضة لم يكن فقط الصروح الهائلة والتمائيل والتصاوير التي لا حصر لها ، والحواليات والاشعار والوثائق والمناجيات ، قلقد خلق تجمع طموح القدامى والقيمة الجديدة لقدرات الفرد ، خلق شخصيات تركزت فيها الحياة الى حد مهول ، وعجزت حتى اعنف التنبكات التي انتابت البشرية في هذه القرون النابضة كالأوتية والجاعات والزلازل والفيضانات والدمار الذي جرته الحروب والشاحنات الدينية ، ونجح الأخوة بعضهم لبعض ، واجتياح الترك ، عجزت عن اقتحال خصوبة النهضة وما اسفرت عنه ، اي عن اثنى حصيلة من الحضارة الرائعة التي لن يكف الانسان الحديث عن التأثير والاعجاب بها .

١٠ يونيو سنة ١٩٧٠

الفهرس

مقدمة

٧

الفصل الأول : اليونان القديمة

١٢

الموسيقى وعبادة الجميل ١٥

الشعر والأغنية وموسيقى الآلات ٢١

مولد للأمة ٢٧

المظاهر الاجتماعية للموسيقى ٢٩

علم الموسيقى ٣٤

آخر مرحلة في الموسيقى الكلاسيكية ٣٥

الفصل الثاني : بيزنطة

الموسيقى في العالم المسيحي الشرقي ٤١

مقارنة بين موسيقى اليونان القديمة وموسيقى بيزنطة ٤٥

موسيقى الكنيسة البيزنطية والشعر الروحي ٤٨

الفصل الثالث : روما

الفصل الرابع : العصر البيزنطي

بين القرون الوسطى وعصر النهضة ٦٥

مشكلة الموسيقى الكنائسية ٦٧

أصل موسيقى الشعائر المسيحية ٧٠

تنظيم طقوس العبادة ٨٢

الأسس اللاهوتية والفلسفية والعلمية للموسيقى المسيحية الطقوسية ٨٧

١٧٤	أصل البوليفونية
١٧٧	أشكال البوليفونية الباكرا
١٨٢	الفن القديم
١٨٧	الرومانسك والقوطية
١٨٨	مذاهب الموسيقى في العصر الوسيط
١٩٠	معارضة الكنيسة للبوليفونية
١٩٣	تأثير القوطية الفرنسية على الحضارات المجاورة
١٩٧	الفصل الثامن : الفن الجديد
١٩٩	تداعى النظام الوسيط
٢٠٢	بين العصور الوسطى وعصر النهضة
٢٠٤	الفنى الجديد والفن القديم
٢٠٨	الفن الجديد فى فرنسا
٢١٢	الفن الجديد فى ايطاليا
٢١٥	ممارسة موسيقى القرن الرابع عشر
٢١٧	اتجاهات جديدة فى نظرية الموسيقى
٢٢٢	انتشار الموسيقى وتذوقها فى القرن الرابع عشر
٢٢٧	الفصل التاسع : الرينسانس (عصر النهضة)
٢٢٩	الرينسانس والهيومانية
٢٣٥	موسيقى الرينسانس فى نظر البحث الحديث
٢٣٧	آخر مظاهر أواخر العصر القوطى
٢٣٩	التوفيق بين الأسلوب القوطى وبين عناصر النهضة الباكرا
٢٤٣	المدرسة البورجونية

٩٥	الفصل الخامس : الفن الجريجورى
٩٧	جريجورى الأعظم
١٠٠	الكانتوس رومانوس فى بريطانيا
١٠٢	الكانتوس رومانوس فى امبراطورية شارلمان
١٠٦	فروع الموسيقى الجريجورية
١١١	تدهور الفن الجريجورى
١١٤	الأناشيد الجريجورية فى الفن الدينى العالمى
١١٧	الموسيقى الدنيوية فى عصر شارلمان
١٢٢	معنى الموسيقى من الناحية النظرية
١٢٩	الفصل السادس : ازدياد انتشار الفن الجريجورى
١٣١	يزوغ الدراما من الطقوس
١٣٩	الشعر الليريكى والمسخ والهزاء
١٤٢	الأصل الموسيقى للشعر الليريكى فى العصور الوسطى
١٤٣	نظام الاقطاع وقنه
١٤٧	التروبادور والتروفير
١٥٠	مظاهر أخرى لليريكية الفروسية
١٥٤	المنستريل
١٥٧	تدهور فن الفروسية
١٥٨	ايفاظ الفن البروفنسالى لليريكية الايطالية
١٦٢	التروبادور والمنستريل فى انجلترا
١٦٤	المينزجر
١٦٩	الفصل السابع : العصر القوطى
١٧١	يزوغ القوطية

٢٦٢	المدرسة الاليزابيثية والجاكوبية
٢٧١	موسيقى الآلات
٢٧٤	جماليات العصر
٢٧٩	الموسيقى في حياة عصر النهضة
٢٨٧	راه فعل الهيومانية والاتجاه نحو المسرح الغنائي
٢٩٢	عواقب حركات الاصلاح الموسيقى في الجامعات
٢٩٦	الموسيقى في العالم الجديد

٢٤٦	تبريز الأسلوب القوطي الجديد
٢٥٤	مجرة الموسيقيين الفلمنكيين
٢٥٨	مشكلات موسيقى الشكراشتو
٢٦٤	عصر الاصلاح الديني وعصر النهضة
٢٧٠	تأثير البروجونيين والفلمنكيين على الفن الجرمانى
٢٧٢	لوتر والموسيقى البروتستانتية الجرمانية
٢٨١	اسلوب البلاد الواطة الكلاسيكى وشيوعه في سائر الاتحاد
٢٨٢	الموسيقى الفرنسية في عصر النهضة
٢٨٩	موسيقى فينسيا
٢٩٢	الأسلوب الايطالى الفلمنكى
٢٩٥	التوليفة الأخيرة للبوليفونية
٢٠٣	بالميرينا
٢٠٩	تغيرات في الوقت الموسيقى السياسى
٢١١	الآلات وموسيقى الآلات
٢١٧	انواع موسيقى الآلات واشكالها
٢٢٥	الموسيقى الجرمانية في اواخر النهضة
٢٢٧	العهد الثانى للرينسانس الفرنسى
٢٢٢	الهجنوت وموسيقاهم
٢٢٧	اسبانيا وموسيقاها ابان عصر النهضة
٢٤٢	الموسيقيون الكوراليون في المدرسة الاسبانية الفلمنكية
٢٤٦	موسيقى انجلترا في عهد ما قبل أسرة تيودور
٢٥١	اوائل موسيقى التيودور
٢٥٢	الاصلاح الدينى في انجلترا
٢٥٦	الصراع بين الهيومانية والرينسانس

تصويب

السطر الثامن « يرض » - السطر ١٥ - ١٩٨٤	٥ ص
السطر ٢٠ « النحت »	١٥ ص
السطر ٨ تضاف بعده الجملة الآتية « من التروكيه والايامبوس وجاء أرخيلوخس باصلاحات في الصناعة الموسيقية ذات اثر بعيد ، فقبل محاولاته ، كانت كل نغمة موسيقية مرتبطة » السطر ١٠ - « تساعدنا هذه الحقائق على التنور »	٢٤ ص
السطر ١٢ تضاف بعده « لتغيرات ملحوظة . وبعد استيعابهما لمؤثرات من أصل غربي انبعث منهما في » - يشطب السطر ١٣ بأكمله لتكراره .	٤١ ص
السطر ٢٩ - « واعاد الامبراطور نيرون تقديم مسابقات الأجون »	٥٧ ص
يشطب السطر ١١ لتكراره . وتضاف الجملة الآتية بعد السطر ١٢ « الذى كثيرا ما يجيء اسمه . وهو عمل موسيقى على جانب »	٧٧ ص
تضاف الجملة الآتية بعد السطر ٢٥ - « روما مثلا لم تكن تقام الشعائر يوم الخميس باعتباره يوم جوبيتر . وشعر - يشطب السطر ٢٧ لتكراره .	٩٠ ص
السطر ١٧ « الخالية من العقود »	١١٥ ص
السطر ٢٣ « ساعات بدء الحصاد »	١١٨ ص
السطر ١٩ « ممارسة تردد المزامير »	١٢١ ص
السطر ٣ « وبعد تقديم هذه التمثيليات »	١٢٣ ص
السطر ١٠ « يسوع الناصري »	١٣٥ ص
السطر ٣ « صراحة بوجوب تمتع »	١٣٦ ص
السطر ١٢ « الوثيقة بالتصوف »	١٦٦ ص
السطر ١٢ « البحث الحديث »	١٧٤ ص
السطر ٩ « وتعدد أشعاره »	٢٠٩ ص
السطر ١٤ « الكونداكتوس » - السطر ٢٢ « حتى أمد بعيد »	٢١١ ص
السطر ٢٨ « نظر الى الفن »	٢١٧ ص

رقم الايداع ٨٥/٣٦٣٣

الترقيم الدولى ٢ - ٠٦٢٣ - ٠١ - ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص ٢٢٥	السطر ١٢ « أى اتحاد عصرى » - السطر ٣١ « وظيفة راعى »
ص ٢٣٠	السطر ١٤ « الثقافة الهيومانية »
ص ٢٣٣	السطر ١١ « ثم التعبير عن الزهو والفرحة باعادة »
	السطر ١٤ « توطيد لغة روما »

ص ٢٣٦	السطر ٢٨ « وانطوت تحته أكداس »
ص ٢٣٨	السطر ٣ « عشية وضحاها » - السطر ٨ « لم يصبح له أى دلالة »
ص ٢٥٥	السطر ٣١ « ومن هنا سمى بالسوبرانو »
ص ٢٦٤	السطر ١٣ « فى حرمانه من فخر »
ص ٢٧٢	السطر ١٥ « البورغونية الشعبية »
ص ٢٨٣	السطر ٧ « ومع الاعتراف بعظمة أبناء البلدان الواطنة ن مجال البوليغونية الدينية » - السطر ٢٣ « يغنيها العوام فى الشوارع »

ص ٢٨٨	السطر ٢٥ « وانغمروا فى أفكار »
ص ٢٩١	السطر ١٥ « بعض أبيات من منتصف »
ص ٣٠٠	السطر ٨ « لموسيقى الكنيسة »
ص ٣٠٢	السطر ٧ « عصره »
ص ٣٠٣	السطر ٢٢ « سوى مرة واحدة »
ص ٣٢١	السطر ٢٥ « الى أقدم ما هو »
ص ٣٢٣	السطر ٣ « والمزج بين الألوان »
ص ٣٤٦	السطر ٢٠ « وموسيقى فيكتوريا »
ص ٣٥٣	السطر ٢٣ « ويتساءل المرء فى دهشة »
ص ٣٦٥	السطر ١١ « البلاد فى وقت أسبق »
ص ٣٦٦	السطر ٦ « وبالغابة »
ص ٣٦٨	السطر ٧ « عن الحياة الموسيقية »
ص ٣٦٩	السطر ١٤ « كادينسى »
ص ٣٧٤	السطر ٤ « نوع أساسى »
ص ٣٨٠	السطر ٢ « التعميم »
ص ٣٩٨	« بقداسته ووقاره »

التمن ٣ جنيهاً